LE NOZZE
DI
BACCO ED ARIANNA

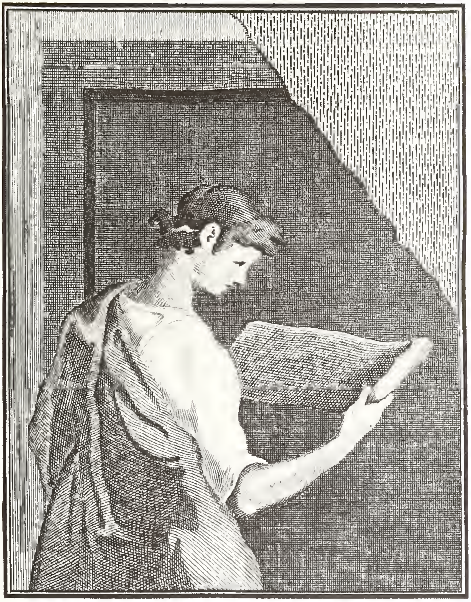
RAPPRESENTAZIONE PITTORICA SPETTACOLOSA
NEL TRICLINIO DI UNA VILLA SUBURBANA DI POMPEI

DESCRITTA E DICHIARATA

DA

DOMENICO COMPARETTI

FIRENZE
FELICE LE MONNIER
EDITORE





LE NOZZE
DI
BACCO ED ARIANNA

RAPPRESENTAZIONE PITTORICA SPETTACOLOSA

NEL TRICLINIO DI UNA VILLA SUBURBANA DI POMPEI

DESCRITTA E DICHIARATA

DA

DOMENICO COMPARETTI

FIRENZE
FELICE LE MONNIER
EDITORE

INTRODUZIONE

È notissima fra gli archeologi la scoperta che si fece nel 1909 di singolari e straordinarie pitture in una stanza di una villa suburbana di Pompei che era stata in gran parte scavata da certo signor Item, donde le venne il nome di Villa Item. La maraviglia e l'ammirazione che quelle pitture destarono fu enorme; chè invero era un fatto novissimo, che non ha raffronto fra tutte le innumerevoli pitture campane venute a luce fino a questo tempo, il trovare tutta una grande stanza, a cui giustamente parve potersi dare il nome di triclinio, le cui quattro pareti sono tutte coperte da una serie di pitture costituenti nel loro assieme una grande composizione pittorica, nella quale si veggono in azione non meno di una trentina di figure di grandezza quasi naturale. Tutte queste figure, stanno, si muovono, agiscono su di uno zoccolo, che potremmo anche chiamare podio, alto circa 1 m., e coprono sulle quattro pareti uno spazio lungo circa 17 m. Non è questo un quadro puramente decorativo come tanti altri che, insieme a svariati ornamenti pittorici, adornano le pareti domestiche dei pompeiani. Questa grande composizione, il cui centro è il gruppo di Bacco in amoroso amplesso con Arianna che grandeggia sulla parete di fondo, ha certamente un suo special significato a cui par dedicata quella grande stanza tutta occupata da quella così estesa pittura. Chi entra in quella stanza sente subito di assistere ad uno spettacolo o alla celebrazione di una festa o di una ceremonia che ha per obbiettivo il divino gruppo della parete di fondo, verso la quale convergono gli atti e gli sguardi di tutte le figure delle altre pareti. Si aggiunga che tutta quella composizione colpisce in modo singolare per la bellezza e la squisita genialità del concetto in ogni sua parte, quand'anche certi difetti possano notarsi nella esecuzione, sia pel disegno, sia per la colorazione, o per altro; tantochè non è mancato chi al vederla abbia, esagerando, pronunziato i nomi di Tiziano e di Correggio.

La bellezza, che io ho detto, del concetto di questa composizione sarebbe certamente sentita più intieramente se la composizione stessa non riuscisse singolarmente problematica, rimanendo oscuro e mal definibile il suo vero e proprio soggetto. Fra i vari studiosi che accor-

sero a Napoli ed a Pompei per vedere dappresso, esaminare e studiare l' insigne scoperta fui anch' io, che appena avutone contezza mi recai a Pompei a visitar quella Villa da poco e solamente in parte dissotterrata, insieme a parecchi dotti amici quali il prof. De Petra, il prof. Sogliano e più altri ; ed ivi assai si discusse circa il soggetto di quella stupenda composizione pittorica. Che il soggetto in termini generali dovesse essere dionisiaco era evidente ; ma alcune parti di quelle pitture riuscivano a prima vista inesplicabili; un bambino nudo che legge guidato dalla nutrice in un volume spiegato, delle donne che compiono un atto di sacrificio e di libazione dinanzi ad un vaglio mistico di Bacco che discoprono ; altre donne, una delle quali in ginocchio, che discoprono, con ceremonia sacrificale e col tirso alla mano, un altro vaglio mistieo dinanzi ad una strana figura di donna dalle nere ali che minacciosa vibra uno scudiscio ; tutto questo riesce oscuro e mal si vede qual significato possa avere in rapporto con Dionysos ed Arianna e con tutte le altre svariate figurazioni costituenti questo ciclo di pitture. Appariva quindi questo singolare assieme tanto misterioso da suggerire facilmente l' idea di misteri e di mistiche ceremonie; ed a questa idea si attenne il De Petra, quando nelle « Notizie degli Scavi » egli ebbe a descrivere questa villa romana presso Pompei (1) pur allora dissotterrata, e tutte le sue pitture. Egli credette vedere in tutta quella composizione pittorica un concetto mistico e propriamente di iniziazione ai misteri bacchici colla flagellazione rituale delle iniziande, dacchè a lui sembrava che il soggetto unico di tutta questa pittura dovesse essere la iniziazione delle donne ai misteri dionisiaci. Queste idee del mio dotto amico a me non piacquero punto; ed anzi io vidi che esse erano intieramente erronee, soprattutto quella della flagellazione rituale, basata su di un luogo di Pausania da lui male inteso e male applicato a queste figurazioni. Però io mi astenni dall' intervenire nella questione, ed aspettai di udire l'opinione che fossero per esprimere altri archeologi di professione. Ma la questione non fu agitata e trattata a fondo da altri subito dopo la pubblicazione del De Petra, la quale diede solamente luogo ad articoli critici di Giornali o di Riviste. Non tutti i critici approvarono le idee del De Petra ; più d' uno le escluse assolutamente, senza però avere in pronto un'altra spiegazione da sostituirvi, altri le accettarono con qualche modificazione, come Hartwig (2) che nel gruppo di Bacco ed Arianna, per essere più profondamente mistico, volle vedere Dionysos e Kore, trattandosi, secondo lui, dei misteri di Eleusi. L' idea della flagellazione rituale fu esclusa dai più e la figura della donna flagellifera fu da taluni

(1) « Not. d. Sc. », 1910, pp. 139-145, con 20 tavole fotografiche e la pianta della parte scoperta della villa. La notizia, particolarmente nella descrizione delle pitture, è affrettata ed eccessivamente sommaria. Le fotografie, genuine e senza ritocchi, sono assai buone, ma dei colori che esse non rappresentano il De Petra non dà le dovute notizie nella rapidissima sua descrizione.

(2) In « Neue Freie Presse », 27 maggio 1910.

spiegata in altra guisa non certamente migliore di quella del De Petra. Un articolo di Otto Rossbach che spiegava tutta quella rappresentazione come una scena pantomimica, diede luogo ad una singolare polemica fra lui e J. Sieveking e P. Hermann (1) nella quale pare facessero a chi le diceva più grosse, cominciando dallo stesso Rossbach il quale in una specie di cesta che si vede dipinta presso ai piedi della donna flagellifera volle vedere nè più nè meno che la figura di un *tonno* (!); mentre un suo oppositore giustamente osservava che quella specie di cesta non era altro se non il liknon mistico, come già anche Hartwig aveva veduto. Dopo tutti questi autori di brevi articoli critici, fece soggetto ad un lavoro speciale queste pitture nel 1913 la signorina P. B. Mudie Cooke (2) la quale si attenne, nella parte più essenziale, alle idee del De Petra compresa quella della flagellazione rituale, solo proponendo per questa una sua curiosa variante; ed anche per la esegesi del gruppo dei due satiri col Sileno emise la novissima ed amenissima idea della lecanomanzia ch'essa riconoscerebbe nel satiro che, secondo lei, non beve, ma guarda in fondo alla coppa che il Sileno gli porge. Queste ed altre idee presentate e svolte dalla studiosa signorina, come tutto l' assieme dell' assai mal connesso suo lavoro, la mostrano ancora non ben matura e tutt'altro che padrona del metodo che la scienza impone per lavori di questa fatta. Fino a quell'anno le idee del De Petra non avevano avuto gran successo benchè niun'altro fosse apparso che delle più commendevoli ve ne sostituisse. Circa quelle idee si era severamente pronunziato il Reinach, quando, dopo averle esposte in compendio, aveva conchiuso con un'alzata di spalle dicendo : « Je n'en crois rien ! » (3).

Rimaneva sempre oscuro il soggetto di quella composizione quando il prof. Rizzo credette rischiarare definitivamente tutta quella tanto bella quanto problematica opera pittorica con un suo lavoro di polso diffuso ed esauriente ch' ei pubblicò col titolo : *Dionysos mystes, contributi esegetici alle rappresentazioni di misteri orfici* presentato all'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli e pubblicato nei volumi di quella dotta Società nel 1915. Questo lavoro fu da me con grandissimo interesse letto ed esaminato tanto più che i misteri orfici erano stati soggetto dei miei studi esposti nella recente mia pubblicazione delle *Laminette Orfiche* (Firenze, 1910). Pure ammirando l' ingegno e la dottrina spiegata dal Rizzo in questa assai laboriosa opera sua, le mie conclusioni dovettero essere assolutamente negative per tutta la teoria da lui svolta in questo suo grandioso lavoro. L'idea del dotto Professore sarebbe che tutta quella pittura si debba spie-

(1) « Berliner Philol. Wochenschr. », 1911, pp. 503, 727 (Rossbach), 599 (Sieveking), 757 (Hermann).

(2) *The paintings of the Villa Item at Pompei*, in « Journal of roman Studies », III, 1913, p. 157 sgg., tav. VIII-XIII.

(3) « Revue archéologique », 1910, II, p. 430.

gare ponendo che suo soggetto sia Dionysos iniziato ai suoi propri misteri, i quali sarebbero poi i misteri orfici; e che quindi il fanciullo nudo leggente che si vede ritratto in un gruppo della parete sinistra debba essere Dionysos stesso che legge il rituale dei misteri orfici ai quali s' intende ch'egli venga per tal guisa e per altre ceremonie iniziato. Ora, le mie idee sono tanto lontane da quelle del prof. Rizzo, come anche da quelle dell'amico De Petra che io, in tesi generale ed aprioristica, escludo assolutamente la possibilità di significati mistici, simbolici e, peggio ancora, orfici nelle opere e nella mente di questi artisti decoratori greco-romani. Questi non si ispirano che alle creazioni poetiche del mito laico, dell'epopea, del teatro, e non mai al dottrinarismo religioso e arcano dei misteri. Già fu da parecchi dotti e pensatori giustamente osservato che poco o nulla gli antichi misteri diedero o potevan dare alle creazioni artistiche dell'antichità. E ciò vale in supremo grado per gli artisti decoratori delle case pompeiane e campane in generale; chè in quei tempi di epicureismo e materialismo dominante fra i Romani, niente poteva essere più alieno dalla mente degli artisti e dei poeti come anche di quanti facean decorare le loro pareti domestiche, che la religione dei misteri, tutta, specie l'orfica, rivolta alla vita d'oltre tomba. Il Bacco sotterraneo e mistico degli orfici è ignorato da questi artisti i quali non vedono, non sentono e non rappresentano che il vivente Bacco dei viventi, il Bacco dei poeti, il Bacco senza misteri e familiare a tutti del culto e della cultura generale, il Bacco insomma della ispirata ode di Orazio: *Bacchum in remotis etc.*; la quale ode segna i limiti in cui debbono tenersi gli espositori delle opere di soggetto bacchico di questo tempo se non vogliono, abbandonandosi alla fantasia (*la folle du logis*) perdersi in fantasmagorie tanto prive di realtà storica, quanto di consistenza scientifica.

Il titolo di *mystes* dato in rari casi dai Greci a Dionysos, come anche tal rara volta a Herakles e anche ad Apollo, si riferisce ai misteri Eleusini e non certamente agli orfici, nè va inteso come al Rizzo piace intenderlo. Bacco iniziato ai suoi propri misteri, che sarebber poi gli orfici, è una fantasia che non potè mai venire in mente ad alcun poeta od artista antico. Nei versi di Nonnos (1) dal Rizzo citati, dai quali muove tutta questa sua teoria, l'educatrice non fa che conferire al piccolo dio i notissimi e punto reconditi suoi attributi, tirso, cimbali, nebride, corimbi, timpani orgiastici ecc., nè ciò può dirsi iniziazione a misteri, comunque piaccia esprimersi all'enfatico e stragonfio poeta dionisiaco; la cista mistica menzionata in fine è la solita eleusinia, e di orfico in tutti quei diciotto versi non vi è proprio nulla. E così e non altrimenti vanno spiegati i graziosi stucchi e le pitture della farnesina, la pittura della *domus aurea*, e così pure tante altre antiche figurazioni bacchiche alle quali pare al Rizzo poter applicare questa sua idea.

(1) *Dionysiaka* IX, vv. 111-128.

In massimo grado erronea è quindi la spiegazione da lui data, coerentemente a tale idea sua, della grande pittura pompeiana di cui andiamo parlando. Il fanciullo nudo leggente non è certamente Dionysos, nè per tale bastano a definirlo le cosiddette embades che non sono punto un distintivo proprio di questo dio. Questi, secondo il Rizzo, iniziato ai misteri orfici, leggerebbe in quel volume il rituale o i principî della dottrina orfica esposta in carmi quali eran quelli a cui si riferiscono le *Laminette Orfiche* da me pubblicate e da lui spesso citate. Ma la dottrina orfica si riferiva unicamente ed essenzialmente a noi miseri mortali, alla purificazione dell' anima umana, d'origine divina bensì, macchiata però da una colpa primigenia per la quale è condannata ad un continuo giro di vite terrestri e mortali in corpi che per lei sono tombe, ecc. Com'è possibile applicare tutto ciò all'anima di un dio immortale ed incontaminato quale è Dionysos ? Ed assai altre osservazioni avrem da fare sulle spiegazioni, del tutto inattendibili, che il Rizzo crede di poter dare delle singole parti di questa pittura coerentemente a tale cardinale idea sua del *Dionysos mystes* ; spiegazioni saltuarie mal connesse ed anche insufficienti colle quali egli, malgrado ogni suo sforzo di dottrina archeologica e di artificioso ragionare, non riesce a dare una esegesi completa ed omogenea di tutta questa complessa composizione pittorica ; oltrechè non si vede, nè le industriose sue circonlocuzioni riescono a farci vedere, come mai una pittura di lugubre soggetto orfico potesse essere applicata alle pareti, non della cella di un tempio nè di una camera sepolcrale, ma di un triclinio, di una sala simposiaca pompeiana di questi tempi! Certo è che anche dopo questa dotta pubblicazione del prof. Rizzo non meno che dopo quella dell'ottimo De Petra il soggetto di questa tanto interessante e sorprendente pittura riman sempre problematico, e tale sempre rimarrà finchè non si metta da parte l' idea dei misteri e non si cerchi una spiegazione razionale e patente senza inaccessibili fantasie mistiche (1). E tanto io mi propongo di fare colla esegesi critica che qui appresso vengo ad esporre trattando a fondo ed in modo

(1) Una tale esegesi, che io direi laica, di queste pitture non fu tentata fin qui da alcuno, che io sappia. Il prolisso articolo di Pottier sul libro del Rizzo, in « Rev. Archéol. », 1915, 2, pp. 321-347 che, pur criticandola in talune parti, mantiene e anche sostiene la teoria orfica del R., è troppo più cortesemente apologetico che severamente critico perchè se ne possa tener conto in una disquisizione strettamente scientifica su queste pitture. Due note di V. Macchioro sul libro del R., in « Atti d. R. Accad. di Torino », dicembre 1918, pp. 126-138 ; 222-238, con facile e verbosa critica dimostrano in 30 pagine, come noi qui sopra abbiamo fatto in poche linee, l'assurdità della tesi « Dionyso iniziato ai suoi propri misteri, cioè gli orfici » senza escludere con questo la teoria orfica, che anzi egli promette di applicare e sviluppare ben più altamente in altra opera sua di prossima pubblicazione nella quale si vedrà Dionyso, non già iniziato, ma iniziatore ai suoi misteri orfici. Un saggio di questa sua trascendente teoria orfica egli ha dato nella sua esegesi di una celebre pittura del ciclo di Arianna (« Atti d. R. Accad. Arch. di Napoli », 1917) della quale noi abbiam dato la nostra esegesi laica in un nostro scritto speciale : *Il sogno di nozze di Arianna abbandonata*, testè pubblicato nella nuova serie dell' « Atene e Roma », e qui in *Appendice*.

esauriente l'argomento, e partendo dal principio che qui di misteri non si tratti punto, che soggetto del dipinto sia unicamente la celebrazione spettacolosa delle nozze di Bacco ed Arianna, e finalmente che ogni pittura campana deve essere studiata e spiegata tenendo costantemente dinanzi tutto il complesso delle pitture campane fin qui venute a luce colle quali necessariamente questa deve vedersi in rapporto. Quindi verrà questa mia trattazione divisa in due parti, la prima delle quali esporrà la definizione ragionata del soggetto di tutte queste pitture, l'altra tratterà dei casi di Arianna rappresentati nelle pitture campane e delle ragioni di questa special pittura riferente le nozze di Arianna con Bacco.

Le migliori e più autorevoli riproduzioni fotografiche di queste pitture sono quelle che accompagnano la breve notizia del De Petra in « Not. d. Scavi », eseguite appena avvenuto lo scoprimento mentre freschi erano ancora i colori. Più belle, ma meno autorevoli perchè molto ritoccate, sono quelle date con troppo ricercata eleganza dal Rizzo. Troppo oscure e di minimo valore sono quelle che la signorina Cooke ottenne dalla nostra Direzione Generale degli Scavi e diede unite alla summenzionata sua memoria. Prima che s' inoltri lo sbiadimento e il deperimento, purtroppo già cominciato, di queste preziose pitture, converrà che la Direzione Generale provveda perchè siano al più presto riprodotte fotograficamente a colori col processo della tricromia, se è possibile, o colorate da un abile e coscienzioso artista che le copi colla massima esattezza. Per ora noi ci atterremo alle fotografie del De Petra riproducendole all'uopo in proporzioni ridotte. Per comodo dei lettori e per rendere più evidenti le mie dichiarazioni do qui riprodotte a disegno dalle fotografie, in piccole proporzioni, tutte le pitture in una tavola (X) in cui sulla pianta del triclinio si vedon collocate ciascuna nel preciso posto che occupa sulle pareti di questo; ed in questa tavola per la riferenza col mio testo ho numerato tutte le figure ed in un sommario aggiunto alla tavola segnato il nome o la definizione di queste e dei singoli gruppi secondo la mia dichiarazione, di cui i lettori potranno così vedere il compendio e la sintesi a colpo d'occhio.

PARTE PRIMA

ESPOSIZIONE, ESAME CRITICO E DICHIARAZIONE COMPLETA DI TUTTA LA COMPOSIZIONE PITTORICA

Quale sia il significato della imposizione del mistico vaglio sul capo velato dell' iniziando negli atti d' iniziazione ai misteri, è cosa nota. È però anche noto che la *mystica vannus Iacchi* non figura soltanto in atti d' iniziazione a misteri, ma anche in ceremonie sacre di varia indole ed in pompe dionisiache, come anche in pompe nuziali (1). Nelle pitture di cui ci occupiamo riferentisi tutte alle nozze di Bacco figura bensì il mistico vaglio di Bacco, ma non vi ha alcuna imposizione del vaglio sul capo di un iniziando, nè i due atti nei quali il vaglio figura sono atti d' iniziazione. Il mistico vaglio di Bacco in tanto differisce dall'eleusinio o Demetriaco in quanto è più essenzialmente fallico, mentre più essenzialmente encarpico è il Demetriaco. Sono ben noti i rapporti di Bacco colle divinità eleusinie e quindi è facile intendere perchè nelle scene d' iniziazione ai misteri eleusini si vegga il vaglio encarpico e fallico ad un tempo, emergendo il fallo eretto di mezzo alle frutta. Ma vi son dei casi nei quali si vedono nel vaglio le frutta senza il fallo o il solo fallo senza le frutta; e questo ultimo è appunto il caso delle figurazioni di cui ci occupiamo, che sono bacchiche se altre mai. Non è duopo che io ricordi la parte che ha il fallo nel culto e nei misteri di Dionysos, nè com'esso s' identifichi con Dionysos stesso, che è quindi pur detto Phales, nè gli intimi rapporti di Dionysos con Priapo, nè come avvenisse che quel mistico vaglio che era propriamente Demetriaco divenisse la *mystica Vannus Jacchi* (2). Basti qui notare che il *liknon*, certamente fallico, figurava nelle pompe dionisiache, come lo vediamo figurare portato in capo da una delle baccanti del thiasos in una pittura ercolanese delle tante che rappresentano il primo incontro di Bacco ed Arianna (3), ed anche in altre antiche figurazioni di soggetto bacchico. In una pittura qual' è la nostra, tutta intesa a festivamente rappresentare le nozze di Bacco colla

(1) Ved. Harrison, *Myst. vann. Iacchi*, in « Journ. of Hell. Stud. », XXIII (1903), p. 313 sgg.

(2) Ved. su di ciò le notizie raccolte presso Harrison, op. cit., p. 317 sgg.

(3) *Pitt. di Erc.*, II, tav. XVI, p. 99; Helbig, *Wandgem.*, 1235.

bella Arianna, il mistico vaglio di Bacco non poteva mancare, ed in questa che ci sta dinanzi lo vediamo infatti, e non già semplicemente portato, ma addirittura messo in opera dalle bacchiche donne festanti. Il sacro e mistico vaglio fallico di Jacchos nella bacchica festa nuziale qui rappresentata ha il doppio intento ed effetto di assicurare prospera, feconda e serena felicità agli sposi e di allontanare da essi ogni maligno influsso di potenza avversa e nemica. Del primo atto in cui apparisce apprestato il mistico vaglio (figg. 4, 5, 6, 7) parlerò in seguito; qui mi convien trattenermi sul secondo atto nel quale apparisce scoperto (figg. 17, 18, 19, 20, Tav. VI) poichè dal riconoscere la propria ragione di quello scoprimento dipende la spiegazione delle funzioni del vaglio mistico in questa pittura e quindi la spiegazione di tutto questo complesso di figurazioni pittoriche.

* * *

Offuscati dall' idea della iniziazione e dei mistici significati da cercarsi in tutte queste figurazioni, gli espositori non videro ciò che l'abile artista ha rappresentato colla massima evidenza di significato nelle figure effigiate a destra del gruppo di Bacco ed Arianna (Tav. VI). Tre donne bacchiche, dal tirso distinte come tali, una delle quali inginocchiata, intendono allo scoprimento del mistico vaglio fallico, o di una fallica cesta di vimini di singolar forma che si vede a terra colla punta rivolta contro il piede di una truce figura femminile dalle nere ali di pipistrello aperte e dal minaccioso scudiscio che è in atto di vibrare. Quelle donne bacchiche con quell'atto contendono efficacemente il passo alla bieca figura alata che dinanzi al vaglio fallico oppostole scoperto indietreggia scornata e come impaurita volgendo rabbiosa il capo in là da quella vista che con una mano levata è in atto di respingere. Evidentemente lo scoprimento del mistico vaglio fallico agisce qui come apotropico o *averruncus*. L' invenzione di questo gruppo è felicissima ; l'eccellenza dell'artista geniale brilla nella esecuzione delle singole figure, negli atteggiamenti, nel carattere, nel sentimento di ciascuna, espresso con una evidenza quasi parlante; e ciò si nota soprattutto nella furente e rabida figura alata. Certo, se oggi un pittore avesse a ritrarre l'atteggiamento e il gesto di Mefisto all'apparir della Croce, nulla di meglio, di più vero secondo quel tipo demonico, potrebbe mai fare. Ed è strano assai che tanta evidenza di significato non sia stata intesa da alcuno degli espositori di queste pitture. Dello scoprimento del vaglio fallico non si accorse il De Petra il quale, non badando che allo scudiscio vibrato dalla donna alata, fuorviatosi colla male appresa e intesa notizia della cosiddetta flagellazione rituale delle iniziande ai misteri bacchici, diede di tutto questo

gruppo una definizione intieramente erronea (1). Lo scoprimento del liknon fallico fu poi facilmente avvertito da Hartwig e dai due oppositori del pazzesco *tonno* del Rossbach, il Sieveking e P. Hermann, i quali cercando i rapporti tra la flagellifera donna alata e le donne che verso di essa, manifestamente ripugnante, scoprono la fallica cesta, credettero, come già anche Hartwig, poter ravvicinare questa figurazione a quella del ben noto rilievo fittile Campana, in cui si vede una donna alata che pudicamente vola via volgendo le spalle allo scoprimento del vaglio fallico operato da persone a lei rivolte (Tav. I, 4); grazioso e ilare motivo che vedesi riprodotto con varianti in più d' una opera antica d'arte minore. Com' è noto, la buona ed onesta donna alata di queste figurazioni dal Winckelman in poi vien chiamata Aidòs o Pudicizia. La differenza fra quella bonaria figura di donna alata e la furente della nostra pittura, nell'aspetto, nel carattere, nel gesto, nelle ali e in ogni parte è tanto enorme che è impossibile riferirle ambedue ad uno stesso concetto, come lestamente fece P. Hermann che credette spiegare la differenza dicendo che quella si limita ad allontanarsi scandalizzata dall'oscena esposizione, questa invece si ribella indignata e minacciosa decisa ad impedirla; del rapporto poi fra questo gruppo così spiegato e tutte le altre figurazioni delle nostre pitture, non parve al Hermann necessario occuparsi. A questo però provvide poi il prof. Rizzo col suo *Dionysos Mystes* che gli rivelava i reconditi significati di queste pitture e di tante altre antiche artistiche figurazioni fallopriapodionisiache. Non meno di dieci pagine della sua memoria sono consacrate alla esegesi orfico-mistica dello scoprimento del liknon fallico dinanzi alla donna alata così nel rilievo Campana ed altri simili monumenti, come in questa pittura. Che, malgrado la totale ed assoluta diversità di tipo, le due donne alate siano una stessa cosa e debban rispondere ad un sol nome, è un fatto di cui non dubita punto l'egregio Professore; come poi la fiera, anzi feroce donna alata delle pitture potesse squagliarsi tanto da divenire la timida e anodina dei rilievi, è un mistero di cui il Rizzo con bel giro di frasi prova che noi, così poco addentro nei segreti dell'orficismo e delle sue vicende, non possiamo ritrovar la chiave; e scavalcata così agilmente la difficoltà, procede il Rizzo a ricercare il

(1) PAUSANIA da cui, come già dissi (p. 4) il DE PETRA credette desumere questa notizia, riferisce (VIII, 23) che in Alea (piccola e poco nota città di Arcadia) ogni anno alle feste cosiddette *Scireie* in seguito ad un oracolo delfico delle donne erano fustigate nel tempio di Dionysos siccome lo erano gli efebi a Sparta nel tempio di Artemis Orthia. PAUSANIA stesso, come pure altri antichi, espone altrove (III, 16, 9 sgg.) la ragione di queste fustigazioni espiatorie di antico misfatto, ordinate dall'oracolo in sostituzione di più cruente espiazioni con offerte di vittime umane. Son queste cose notissime segnate in tutti i manuali di mitologia e religione antica (ved. ad es. PRELLER-ROBERT, *Gr. Myth.*, p. 308), nè s' intende come mai potesse venir in capo al De Petra che in quel luogo di Pausania si parlasse di fustigazioni per iniziazione ai misteri bacchici, cosa di cui nè in Pausania nè in alcun antico scrittore si trovò mai il pur minimo accenno.

nome da darsi alla agrodolce donna dalle ali di pipistrello e di colomba, e si decide pel nome non volgare e poeticamente specioso di Adrastea. Questa figurerebbe, secondo lui, nella nostra pittura come « un daimon geloso, di natura infernica o titanica, il quale si oppone a che si compia il mistico rito donde proviene agli uomini la purificazione dal peccato primigenio » (p. 51), contrario sarebbe insomma ai riti e agli intenti della mistica religione orfica. Non v' ha critica sana e razionale che, per quanto benigna e amichevole voglia essere, possa seguire il Rizzo in questi avventurosi e stravaganti suoi mistici sprofondamenti.

Per ogni buon critico che abbia familiarità colle lettere ed i monumenti antichi ed abbia la mente libera da fantasmi e visioni mistiche, va esclusa affatto la identità delle due figure o del loro significato, e la bieca minacciosa e rabida figura alata delle nostre pitture non può essere definita che come una Furia. Per tale la dichiarano, oltre al gesto furiale e la feroce espressione del volto, le nere ali di pipistrello e lo scudiscio, *flagellum*, *ἱμάσθλη*, *μάστυξ*, che in scrittori e monumenti antichi figura come uno dei più significativi attributi delle Furie o Erinni.

In altra pittura pompeiana rappresentante Arianna abbandonata e l'avvento di Bacco presso di lei (1), si vede una Furia dal torvo sguardo, dalle fosche ali di pipistrello ed anche armata, non di una bacchetta o di un frustino come questa, ma di un nodoso bastone (*rhabdos*), la quale si ritira dinanzi a Bacco che giunge. Il pittore rappresentò quella Furia tutta vestita come pur spesso così vestite si veggono le Furie in antichi monumenti. Con altro concetto pur comune fra poeti ed artisti, l'autore della nostra pittura rappresentò la Furia seminuda con veste succinta sui fianchi come l'Artemis cacciatrice di taluni monumenti nei quali la dea si vede in veste corta e succinta ed anche col petto in parte scoperto. Inoltre la Furia del nostro pittore, come pure l'Artemis cacciatrice, ha i calzari alti fino a mezza gamba di quella forma che pel suo essere appropriata ai corridori ebbe il nome di *endromis*. Il concetto quindi del nostro pittore è quello ben noto delle Furie cacciatrici e corridrici o *dromades* (cfr. Roscher, *Lex.* I, 1333). La triste dea volava movendo le grandi nere ali e correva pure movendo rapido il passo, quando il terribile inciampo

(1) Helbig, *Wandgem.*, n. 1240. Descrivendo questa pittura, Helbig corregge il disegno molto infedele che ne fu pubblicato nel « Giorn. d. Scavi di Pompei », 1861, tav. VII, p. 87, nel quale, non sapendo come spiegare la maligna donna alata flagellifera, fu questa nel volto e nelle ali tramutata in benigna di Hypnos, quale si vede presso Arianna abbandonata dormiente in più d' una pittura campana; anche il bastone fu alterato facendolo liscio di nodoso (*knorrig*) che era nella pittura, volendo il Fiorelli spiegarlo come il ramo letale di Hypnos (p. 87). Era mia intenzione dare, unita a questa mia memoria, una fotografia di questa pittura per noi interessante, ma dalla Direzione del Museo di Napoli seppi che di queste pitture oggi poco o nulla rimane, in prova di che me ne furono gentilmente mandate due fotografie nelle quali vidi come purtroppo sia realmente ridotta a *tabula rasa*.

del mistico vaglio scoperto oppostole l'obbligava a rivolgersi in atto di repulsa ed a ritirare il passo già avanzato stringendo assieme, come vediamo, i piedi.

* * *

La Furia dell'altra pittura pompeiana testè ricordata agisce a favore di Arianna e contro Teseo che questa abbandonava, ed agisce per moto suo proprio come vindice dell'ordine morale violato e persecutrice dei colpevoli. Nella nostra pittura in cui son glorificate le nozze di Arianna con Bacco, la Furia non apparisce se non come ministra di una divinità avversa a Bacco qual' è, come tutti sanno, Hera o Giunone. E la invida Hera infatti è qui rappresentata nella figura di donna campeggiante colla sua alta statura sul fondo della scena idillica che precede il gruppo di Bacco ed Arianna (fig. 11). Allucinati dalle loro idee di iniziazioni e di misteri, così il De Petra, come il Rizzo, diedero di quella figura, chiaramente divina, una descrizione e una definizione del tutto falsa e stranamente fantastica. Il De Petra vi vede: « Una giovane coperta da un velo trasparente, che arretra inorridita (dinanzi alla flagellatrice), quasi voglia tornarsene alla vita reale ». Il Rizzo vede qui: « L'alta figura di una donna del ciclo dionisiaco la quale fugge in preda al terrore dinanzi all' improvviso apparire ed all'atto violento di una misteriosa donna alata ».

L' imponente donna dal velo rigonfio non ha nulla di mistico nè può esser confusa colle donne bacchiche che figurano in altre parti della pittura; il pittore l' ha perfettamente distinta da tutte queste introducendola nella scena stessa nuziale, dalla quale le donne bacchiche stan separate, e rappresentandola in movimento e col velo rigonfio, ben noto artificio degli antichi artisti nel rappresentare divinità femminili, che, non alate, vengono movendosi per l'aria dall'alto in terra. Così Giunone si trasporta per l'aria contro Enea e i Troiani in Italia chiamando poi al suo servigio contro di essi la Furia Allecto:

> Ecce autem Inachiis sese referebat ab Argis
> Saeva Iovis coniux aurasque invecta tenebat.
>
> (*Aen.*, VII, 286).

Il movimento, l'espressione del volto, il gesto colla mano di questa poderosa figura non è affatto di donna fuggente e terrorizzata, ma di dea invida e avversa che, venuta concitatamente a terra in forma di adulta donna mortale, rimane sgradevolmente sorpresa, scornata e crucciata allo spettacolo di quella beatitudine di Bacco che la truce Furia sua ministra non è riuscita ad impedire. Con tal sentimento vediamo che l' imperiosa dea volge lo sguardo verso la Furia alzando le

mani in segno di sorpresa al vedere che questa, invece di avanzare contro Bacco, indietreggia. Il geniale pittore, attenendosi alle narrazioni poetiche e forse anche rappresentazioni dramatiche del mito di Bacco ed Arianna, ha rappresentato Giunone e la Furia in quella scena di nozze, visibili per le donne bacchiche spettatrici e partecipanti ai festeggiamenti nuziali, invisibili per i felici sposi e per le serenamente gaudenti figure del thiasos bacchico che della presenza di quegli esseri maligni non si accorgono, nè si risentono in alcun modo. La Furia sta ai servigi di Giunone contro Bacco come nell' *Eneide* contro Enea e i Troiani. Quella che Giunone evoca nell' *Eneide* è propriamente Allecto, che, come la nostra, accorre librandosi sulle nere ali :

> Protinus hinc fuscis tristis dea tollitur alis.
> (*Aen.*, VII, 408).

Nel poema di Nonnos Allecto non è nominata, lo sono Tisifone e Megera, ma più genericamente le Erinni come ministre di Hera contro Dionysos :

> *τόφρα δὲ ποικιλόμορφος ἐν οὔρεσι φοιτὰς Ἐρινὺς*
> *νεύμασιν Ἡραίοισιν ἐθωρήχθη Διονύσῳ.*
> *καὶ κτύπον ἐσμαράγησεν ἐπ' ὀφθαλμοῖσι Λυαίου,*
> *σεισαμένη βαρύδουπον ἐχιδνήεσσαν ἱμάσθλην.*
> (*Dionys.*, XXXII, 100 sgg.).

Nella grande pittura delle nozze di Bacco ed Arianna, di cui ci occupiamo, la Furia non ha propriamente alcun colpevole da perseguitare, chè tale non è Bacco certamente ; essa qui non fa che rappresentare idealmente l'odio maligno di Giunone contro Bacco e quindi quanto più furibonda essa è rappresentata, tanto più ilare e quasi comico è l'effetto che produce il vederla trattenuta, respinta, scornata dallo scoprimento del mistico fallo che la rende impotente contro la felice coppia divina. Lo scudiscio che vibra la donna alata non minaccia quindi alcune delle donne circostanti, come altri han pensato fin qui, ma è idealmente rivolto contro Bacco.

* * *

Tornando ora a parlare delle donne intente allo scoprimento del vaglio fallico, notiamo che l'azione principale è di quella che per impedire il passo alla Furia ha posto un ginocchio a terra dove ha pur deposto il vaglio fallico contro la Furia. Essa fissa imperturbata con guardo fermo ed energico la Furia mentre colla sinistra solleva il panno

che copriva il mistico vaglio or giacente a terra, colla destra regge l'estremità inferiore di un poderoso e lungo tirso che poggia sulla sua spalla ed insieme un piccolo liknon, talchè la Furia viene a trovarsi contro di sè tre potentissimi e irresistibili mistici simboli bacchici che sono il fallo, il liknon ed il poderoso tirso, arma pur questa formidabile secondo che Orazio dice: «Parce gravi metuende tyrso».

Il piccolo liknon, anche vuoto, è insieme al tirso gagliardo simbolo della potenza bacchica; il fallo che qui agisce come averrunco non si vede scoperto, ma la singolar forma della cesta di vimini che lo contiene o lo conteneva basta ad accennare la presenza. Parve al Rizzo di scorgere nella pittura il fallo eretto elevantesi dalla cesta sotto al panno sollevato e coperto, com'ei dice, da un velo nero; ciò non è, ed è facile riconoscere che non può essere poichè è evidente che il pittore sobrio e pudico ha voluto escludere da questa sua pittura ogni oscenità talchè nè in questo, nè in altro luogo, di cui parleremo, in cui si effettua lo scoprimento del fallo, questo apparisce, ma è dissimulato abilmente in modo che se ne indovina la presenza, ma in realtà non si scorge.

La donna operante è assistita da due donne in piedi che le stan dietro, l'azione delle quali però non si può ben precisare poichè la parte superiore della loro figura manca nel dipinto guasto e perduto in quel luogo. Questo però si vede chiaramente, che niuna di loro fugge atterrita, come parve al Rizzo, ma quella di sinistra ha nelle mani un piatto con sopra alcuni ramicelli di non so qual pianta; a questa si volge l'altra levando in direzione di lei il sinistro braccio come per deporre su quel piatto un'offerta, eseguire una libazione o altro di simile. Certo è che le due donne in piedi accompagnano l'opera della donna in ginocchio e lo scoprimento del mistico fallo con una cerimonia sacra non dissimile da quella che compiono altre simili donne attorno al mistico vaglio di Bacco in una parte anteriore di questa grande composizione, della quale ora dobbiamo parlare.

* * *

Le tre donne che operano lo scoprimento del mistico fallo contro la Furia al di là del gruppo di Bacco ed Arianna, sono persone del mondo reale come lo sono quelle che figurano al di qua di Sileno sulla parete di sinistra. L'azione delle une e delle altre si riferisce a ciò che è soggetto della scena centrale che si svolge cominciando colla figura di Sileno liricine sulla parete di sinistra e finendo col gruppo di Bacco ed Arianna sulla parete di fondo; nella quale scena figurano invece persone tutte del mondo mitico. Terrestri sono queste donne, come terrestre è l'azione delle figure mitiche, terrestre la celebrazione delle nozze di Bacco qui rappresentata e generalmente localizzata a Naxos.

Le donne, quali qui figurano, van chiamate bacchiche piuttosto che baccanti, termine questo che induce l'idea di un'azione orgiastica e menadica quale non è punto quella che ha luogo qui, ove le donne sono tutte in vestito della vita ordinaria ed agiscono con evidente devoto interessamento, ma pacatamente, compostamente e senza esaltazione. Sono donne bacchiche rappresentate semplicemente come seguaci di Bacco e a lui devote. Ogni ebbrezza, ogni scompostezza orgiastica è esclusa qui dal pittore non meno che ogni rappresentazione lubrica ed oscena.

Sei donne bacchiche agiscono nella parte che possiam dire iniziale di questa rappresentazione (Tavv. II e III) che comincia sulla parete di sinistra presso alla piccola porta che si apre sull'attigua stanza di passaggio. Queste sei donne sono intente ad una duplice azione. La seconda, più presso alla porta, è quella di una istitutrice che seduta su seggio elevato dirige la lettura che fa un fanciullo nudo che le sta dinanzi volgendo a lei le spalle e il viso verso i riguardanti, pei quali s'intende ch'ei faccia quella lettura. Il fanciullo legge in un volume che tiene spiegato fra le due mani; la istitutrice che stringe nella sinistra, tenendolo in grembo, un altro volume chiuso, passando la destra sulla destra spalla del fanciullo, colla punta di uno stilo indica a questo la parte del volume che deve leggere. Immediatamente presso alla porta una donna matura, che può esser la madre del fanciullo, e pare venga dal di fuori, col manto in capo di cui regge colla sinistra i lembi raccolti sul petto, sta in piedi rivolta verso la scena centrale colla destra appoggiata al fianco ascoltando con intensa attenzione la lettura del fanciullo, come fa la giovane istitutrice che ascolta a lei rivolta e come fa pure una giovane, che dal corto vestito appare ancella, la quale, voltando il capo come per ascoltare, incede coronata recando in una mano un piatto con sopra una focaccia ed insieme nell'altra un ramoscello, si accosta ad un gruppo di tre donne che attorno ad un tavolo attendono ad una ceremonia sacra pel mistico vaglio fallico. La ceremonia è compiuta da una donna adulta che seduta dinanzi al tavolo e volgendo le spalle ai riguardanti, mentre colla sinistra solleva il panno che copriva un vaglio (liknon), retto ed a lei sporto da una giovane attendente non coronata, colla destra riceve su di un oggetto, che copre colla mano e quindi non si vede, una libazione versata da una distinta giovinetta in piedi e coronata che pare piuttosto figlia che attendente. L'oggetto di questa ceremonia, come ho detto, non si vede. Lo ha dinanzi sul tavolo la operante donna seduta che intenzionalmente colla sua persona lo cela ai riguardanti ai quali volge le spalle. È facile indovinare che questo riposto oggetto è il mistico fallo che deve occupare il vaglio che vediam vuoto sotto il panno sollevato dalla operante.

La donna che col capo coperto da una benda di panno che le avvolge i capelli, compie la ceremonia propiziatoria ed apotropica sul fallo fascino rivolto verso la scena nuziale, ha aspetto matronale o di

materfamilias in funzione quasi sacerdotale e ricorda le vestali che compivano i *sacra* del fascino che *medicus invidiae* difendeva il carro dei trionfatori (1), e le *matresfamilias honestissimae* che a Lavinio nelle annue feste *Liberi patris* dovevano con ceremonia propiziatoria incoronare solennemente il fascino protettore dei campi e delle sementi (2). A tale incoronazione pare destinato il ramoscello che vien portato insieme alla sacra offerta dalla donna in veste corta partecipante alla ceremonia. La libazione versata sulla cima del fallo che qui è rovesciato sul tavolo e coperto nella sua estremità dalla mano della matrona operante, ha riscontro in priapi amuletici di cui più oltre parleremo.

La giovinetta che versa la libazione si trova accanto a Sileno che volto verso la scena centrale canta accompagnandosi colla lira. L'azione di queste donne bacchiche è parallela a quella di Sileno e rivolta nello stesso senso, quello cioè della lieta scena dionisiaca centrale. È quello delle quattro donne un atto di apprestamento e consecrazione del mistico vaglio fallico propiziatorio bene augurante pei felici sposi ed apotropico contro l' invida Giunone, come lo è all'altra estremità della stessa scena l'atto delle tre donne bacchiche operanti collo scoprimento del mistico vaglio fallico contro la maligna Furia Giunonica.

Strettamente connessa coll'azione di queste donne bacchiche e di Sileno e col soggetto della scena centrale è l'azione del fanciullo leggente ; il quale è posto qui al principio di tutta questa serie continua di figurazioni ed azioni ben connesse fra loro, come innanzi al principio di un'azione dramatica. Egli è bacchico come lo sono le donne ; come tale e come fanciullo impubere egli è nudo, nudità di fanciulli tali comunissima fra i Greci singolarmente ai tempi eroici come vediamo nei monumenti. Egli non ha che un sottile cingolo attorno alla vita, ed ai piedi una aurata calzatura alta fino a mezza gamba, specie di coturni che i Greci chiamavano *embades* e che era o poteva essere bacchica e dramatica. Ed infatti ciò che il fanciullo legge rivolto, non alla istitutrice nè alla scena, ma agli spettatori, non può essere che il prologo dell' azione dramatica rappresentata in tutta questa pittura, all' inizio della quale l'artista ha preposto il fanciullo leggente come il prologo è preposto ad un drama. Il soggetto della lettura del fanciullo, come quello del canto di Sileno, deve necessariamente essere in rapporto col soggetto della scena centrale, alla quale è preposta la figura di Sileno liricine il cui canto è lirico, mentre narrativa

(1) « Illos (infantes) religione muta tutatur et fascinus, imperatorum quoque, non solum infantium custos qui deus inter sacra Romana a Vestalibus colitur et currus triumphantium sub his pendens defendit medicus invidiae » (Plin., *N. H.*, XVIII, 7).

(2) « Cui membro inhonesto matrem familias honestissimam palam coronam necesse erat imponere ; sic videlicet Liber deus placandus fuerat pro eventibus seminum, sic ab agris fascinatio repellenda » (Augustin., *De C. D.*, VII, 21). Il santo vescovo d' Ippona avrebbe ammirato il pudico riserbo di questo pittore che con tanta cura provvide a celare l' inonesto membro « che l' uom cela », fatto invero non molto comune fra gli antichi.

dev'essere la poesia che legge il fanciullo, nella quale si esponevano, come suol farsi nei prologhi, gli antecedenti di quel fatto che è special soggetto del drama. Ivi era narrata la commovente storia di Arianna che la scena centrale di questa pittura mostra arrivata ad essere felice sposa di Bacco. Quella storia poetica dovette essere divisa in due parti, la prima riferente i casi infelici di Arianna con Teseo, l'altra i felici casi della stessa con Dionysos. Il pittore ha quindi rappresentato qui, non uno, ma due volumi. Il primo, come quello che riferiva casi infelici ormai passati, lontani e messi in oblio, è chiuso e tenuto da parte dalla istitutrice che lo stringe in mano riponendolo in seno; l'altro, riferente fatti felici fino a quello che è soggetto di questa pittura, è aperto in mano del fanciullo a cui la istitutrice accenna collo stilo di leggere la lieta parte della storia contenuta in quello. « La mitica storia di Arianna, dice Plutarco (*Teseo*, XX, 5) è tanto celebre che si può dire corra sulla bocca di tutti » (1). Infatti tutti la conoscevano fin dall' infanzia, chè le nutrici la narravano ai bimbi come le favole esopiche e le novelline edificanti o commoventi. Filostrato nel descrivere (*Imag.* I, 14) una pittura di Arianna abbandonata con Dionysos, eguale alle tante di tal soggetto ercolanesi e pompeiane, dice non aver luogo di spiegare il soggetto di quell' imagine dacchè ognuno vi riconoscerà la storia narratagli dalla nutrice (2): « chè brave sono coteste nel narrare storie siffatte fino a spargervi a volta anche delle lacrime ». Assai felice fu l' idea dell'artista nel porre al principio della sua grande composizione l' imagine di questo fanciullo che legge guidato dall' istitutrice. Certamente niuno che entrasse in quel triclinio avrebbe esitato un istante a riconoscere il soggetto di tutta quella grande pittura e con questo il soggetto della lettura del fanciullo. Direm poi della bella amorosa, attenta ascoltatrice di quella lettura, effigiata sulla parete di contro.

Ed ora possiam procedere a descrivere e dichiarare la scena centrale, a cui son rivolte tutte le altre figurazioni delle quali pure dovremo dar ragione.

* * *

La scena centrale comincia colla figura di Sileno e si culmina col gruppo di Bacco ed Arianna. Come la lettura del fanciullo più particolarmente si riferisce ad Arianna, così a Bacco essenzialmente si riferisce il canto del vecchio e paterno suo istitutore Sileno. La figura di Sileno liricine (fig. 8, Tav. III) quale l'artista l'ha rappresentata, ha

(1) *ἃ δ' ἐστὶν εὐφημότατα τῶν μυθολογουμένων (π. Ἀριάδνης) πάντες, ὡς ἔπος εἰπεῖν, διὰ στόματος ἔχουσιν.*

(2) *τάχα που καὶ τίτθης διακήκοας· σοφαὶ γὰρ ἐκεῖναι τὰ τοιαῦτα, καὶ δακρύουσιν ἐπ' αὐτοῖς ὅταν ἐθέλωσιν.*

carattere statuario, ed è situata, come al proscenio, di prospetto alla scena centrale e dinanzi al principio di questa. La lira sorge su di una stela su la cui base Sileno seminudo, tenendo il sinistro piede a terra appoggia l'altro piede, mentre toccando le corde della lira con una mano e col plettro nell' altra, alzando il capo e gli occhi, canta con aria ispirata. Questa figura è veramente stupenda. In essa si riassume tutta la poesia di questa grande composizione, tutta la squisita nobiltà di sentimento dell' artista che la ideò. Nel volto di Sileno si legge espressa in modo inarrivabile la viva emozione, la fervida espansione d'infinito affetto che gli fa prorompere il canto dal fondo del cuore dinanzi alla felicità del giovane Dio suo alunno, di quel giocondo Dio a tutti caro e simpatico al cui affascinante prestigio niuno e niente resiste. Tutto è nobile in questa pittura: niuno si vede qui in stato di ebbrezza, quantunque Dio del vino sia Bacco. Sileno stesso, non solo non è ebbro, ma neppure allegro, gaio e ridente. Egli canta con alto e serio lirismo e con serio e quasi religioso entusiasmo, e non certamente le origini del mondo, come in Virgilio, ma le lodi del diletto suo Dio, la beatitudine delle nozze di questo, dicendo forse come Orazio:

Fas pervicaces est mihi Thyadas,
Viniqne fontes, lactis et uberes
Cantare rivos atque trnncis
Lapsa cavis iterare mella;
Fas et beatae coniugis additum
Stellis honorem etc.

* * *

Tre gruppi costituiscono ciò che noi diciamo la scena centrale. Il primo (figg. 9, 10), che è più prossimo a Sileno e ancora sulla parete di sinistra, offre un grazioso spettacolo da idillio. La scena è boschereccia o alpestre; come tale è indicata da una rozza pietra grossamente riquadrata d' un colore verdastro che rappresenta il musco di cui è coperta. Dinanzi a questa si veggono due caprioli, uno dei quali fermo in piedi e tranquillo volge la testa verso gli spettatori, l'altro si arrampica sulla pietra e prende nel suo musetto la poppa che amorevolmente gli porge una rustica satirisca semivestita seduta sull'estremità sinistra della pietra; a destra di questa vedesi dietro la pietra dalla vita in su una panisca tutta vestita che guardando il capriolo poppante si scosta dalla bocca la siringa che stava sonando. È questa una deliziosa scena di ambiente perfettamente intonata colla figura di Sileno e cogli altri due gruppi. Essa imprime sul tutto una nota di pace serena qual si conviene per quell'ora felice del Dio e dell'amata sua sposa. Niente ricorda qui i clamori del thiasos bacchico,

delle Menadi, delle Baccanti; pace e tranquilla letizia regna dovunque attorno alla felice coppia divina raccoltasi nel talamo coniugale; le pantere, le tigri, i feroci animali che mansueti obbedivano al Dio incantevole qui non figurano. Qui invece vediamo i più miti, dolci e cari animali silvestri di nota timidezza, i caprioli, le *pavidae damae* che nell'aura bacchica perdono la loro natural timidezza, come le fiere la loro ferocia, che colle persone bacchiche vivono in domestico amorevole consorzio e tranquille e fidenti si accostano alla poppa che maternamente da queste loro vien porta. Le baccanti di Euripide porgono la poppa a caprioli e a lupetti:

> *αἳ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἢ σκύμνους λύκων*
> *ἀγρίους ἔχουσαι, λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα*
> (v. 699 sg.).

L'artista volle che tutto qui spirasse pace, ed, esclusi i lupetti, non rappresentò che i pacifici ed innocui caprioli; poichè il divino figlio di Zeus:

> *χαίρει μὲν θαλίαισιν*
> *φιλεῖ δ' ὀλβοδότειραν Εἰ-*
> *ρήναν, κουροτρόφον θεάν*
> (v. 417 sgg.).

In contrasto con questa tanto soavemente pacifica scena, sta la irritante e vanamente irritata grande figura di Giunone che già sopra descrissi e definii e colla quale si chiudono le figurazioni della parete di sinistra.

Delle *θαλίαι* care al giovane Dio amante pure di pace, ha dato un piccolo ma assai significante e grazioso saggio l'artista nel secondo gruppo, che è il primo sulla parete di fondo (figg. 12, 13, 14, Tav. V). Anche qui la scena è silvestre, e come tale indicata da una rozza pietra sulla quale sta seduto un Sileno men vecchio dell'altro maggiore che canta. Questi, che è nudo soltanto dalla vita in su, coronata la calvizie di edera, volge il viso barbuto e vispo con seria attenzione mirando il maggior Sileno della parete che gli sta dietro, il cui canto pare che giunga ai suoi orecchi; e mentre guarda all'indietro egli porge colla destra una ciotola ad un giovane satiro che semivestito gli sta dietro e curvato beve dalla ciotola avidamente; un altro satiro pur semivestito ed in piedi cogli occhi verso i riguardanti scherzevolmente fa oscillare una maschera di Sileno sul capo di Sileno stesso che, distratto, guardando in altra direzione, non si accorge nè di lui nè della maschera. Con questa semplice ed ilare composizione l'artista ha con felice evidenza e colla sua solita sobrietà richiamata l'idea del Dio del vino e del Dio del teatro. È questo un gruppo emblematico come il primo con in più l'emblema di questi due distintivi di Dionysos. Come in quello la satirisca dà maternamente la poppa al capriolo,

così in questo Sileno dà paternamente da bere al satiro giovinetto. La stessa tranquillità lieta e serena regna in ambedue questi gruppi che possiam dire di famiglia, cioè della famiglia dei satiri, sileni, panischi, ecc. che è poi la famiglia di Bacco.

Le figure di questo gruppo, come pur quelle del primo, non sono rivolte verso il gruppo, immediatamente seguente, di Bacco ed Arianna, benchè con questo siano quasi a contatto, tanto che il piede di Bacco quasi tocca quello del minor Sileno. Il sentimento dei due gruppi è espresso dal maggior Sileno che canta rivolto verso la felice coppia divina che contornata dalla silvestre famiglia bacchica, stassene beatamente raccolta nel talamo (qui rappresentato dal letto nuziale) in un gruppo che è il centrale e dominante in tutta questa grande composizione, le cui varie figurazioni sono tutte ad esso rivolte. E su questo massimo gruppo, il più significativo di tutta la pittura, noi ci dobbiamo più particolarmente trattenere.

* * *

(Figg. 15, 16, Tav. V). Sull'alto gradino laterale (*pluteus*) del letto, che può anche esser chiamato trono, siede Bacco abbandonandosi in grembo alla sua sposa che seduta più in alto sul pulvinare del letto, lo abbraccia posandogli la destra sul collo mentre egli stende le braccia per abbracciare lei guardandola in viso con ineffabile amore. Per caduta forse dell' intonaco, il dipinto è manchevole nella parte superiore di questo gruppo e più di tutto danneggiata è la figura della sposa di cui la testa e gran parte del petto mancano. Qual dovesse essere l'atteggiamento del volto della sposa inchinantesi amorevolmente sul capo di Bacco, è facile indovinarlo ; ma con quanta finezza e maestrevole evidenza l'artista rappresentasse l'armonica espressione dei due volti in quel fervido amplesso amoroso, lo dovremo per sempre ignorare. I due sposi han già cominciato a svestirsi per poi adagiarsi insieme sul letto coniugale. Bacco ha deposto il simbolico suo tirso, che è come la sua bandiera, e che vediamo appoggiato all'alto gradino su di cui il giovane dio è seduto ; egli è tutto denudato ; la veste è gittata sulla parte inferiore della sua persona che rimane scoperta dalle anche in su; il piede sinistro è ancora calzato, ma già scalzato è il destro il cui sandalo slegato si vede giacente lì presso a terra. Arianna non è punto denudata, ma indossa ancora tutte le vesti e la calzatura ed anche il suo destro braccio si vede coperto dalla manica fino al polso ; essa però ha già deposto o sciolto talune parti più esteriori del suo abbigliamento che da quanto se ne vede nella fotografia non possiamo esattamente definire, ed è chiaramente discinta. È forse un velo o credemnon che avea sul capo quello che vediamo gittato sulle sue gi-

nocchia? (1). È forse uno strofio o cingolo interiore che le cingeva la vita quello che vediamo cingerle in parte la mano sinistra le cui dita stringono una specie di grosso bottone o di fibbia che ne terminava un'estremità? Può darsi che chi vegga l'originale coi suoi colori sia in grado di rispondere a tali quesiti. Certo è che qui vediamo deposto o sciolto quanto anzitutto deve deporre o sciogliere la sposa nell'adagiarsi presso al suo sposo nel letto nuziale. Inoltre, ai piedi della sposa si vede in terra presso la base del letto, sulla quale questa poggia il destro piede, un oggetto che certamente faceva parte dell'abbigliamento di lei. Questo ha l'aspetto di una fascia piuttosto larga rinvoltata su se stessa, di stoffa o pelle rigida, di colore scuro, orlata e trapunta di bianco come un *kestòs himas*. Certamente questa non può essere la sottile mitra che avvolgeva i biondi capelli di Arianna secondo Catullo (« non flavo retinens subtilem vertice mitram », 64, v. 60); nè si intenderebbe perchè così gittata a terra e messa colà giù in apposita evidenza. Essa è più verosimilmente la solida fascetta submamillare che Catullo chiama strofio (« non tereti strophio lactantes vincta papillas », v. 62) che era di pelle (cfr. Robinson Ellis, *ad Cat.*, loc. cit.); insomma essa è la zona verginale, ed è così gittata a terra a dimostrare che lo sposo raccoltosi colla sposa nel talamo nuziale ha compiuto, secondo l' usanza, il primo atto maritale spogliando la sposa della fascetta verginale, « zonam solvit ».

Tale è la spiegazione che io darei di questo oggetto quale si vede nelle fotografie del dipinto; al quale oggetto, come neppure a quanto abbiam notato dell'abbigliamento della donna, niuno degli espositori ha rivolto l'attenzione. È però un fatto ben naturale che, per vedere ciò che nessuno vede, i misticisti non debban vedere ciò che è visibile agli occhi di tutti.

* * *

La posa rispettiva delle due figure non è nuova e trova riscontro anche in pitture campane di soggetto non nuziale, qual' è, ad esempio, la pompeiana della cosiddetta casa di Adone, che rappresenta Adone ferito in grembo ad Afrodite (Helbig-Donner, *Wandgem.*, Tav. C, fig. 1; n° 340; Iahn, « Arch. Beitr. », p. 47). La posizione delle due figure, in basso quella di Adone, in alto quella di Afrodite, la nudità di Adone colla veste gittata su una gamba, il manto pendente sulle ginocchia di Afrodite, il volto di Adone pateticamente rivolto verso quello della dea, sono tanto eguali nelle due pitture di soggetto pur tanto diverso,

(1) Nel dipinto di Adone ferito con Afrodite, di cui qui appresso, questa ha sulle ginocchia un simile vestimento che Helbig definisce come manto. Velo non è poichè questo la Dea lo ha sul capo.

da far pensare che questi artisti abbiano in mente un modello convenzionale per gruppi di questo genere, da applicarsi, cogli opportuni distintivi e le debite varianti, secondo la varietà dei casi e dei personaggi. Qui, nel gruppo di questa complessa pittura tutta dionisiaca, abbiamo il tirso ed il letto che definiscono come Bacco la figura virile, come nuziale la scena del gruppo. Ed anche qui il concetto dell'artista non è originale, ed altri monumenti nei quali, con poca diversità, vediamo riprodotto lo stesso gruppo cogli stessi distintivi, provano ch'ei non fece che attenersi ad uno schema già da altri ideato e divenuto convenzionale per questo soggetto. Tali sono, una pietra incisa del gabinetto di Vienna ed alcune monete di Smirne dei tempi imperiali (Tav. I, 5, 3). Certamente in queste il concetto non deriva dalla pittura pompeiana ma da un modello più antico e passato in uso comune. In questi piccoli monumenti è rappresentato in compendio ciò che è il soggetto principale di questa composizione pittorica, le nozze cioè di Bacco ed Arianna. Vi fu già chi volle vedervi Dionysos e Kore, ed anche oggi nella ricerca di significati mistici in questa pittura pompeiana, il Hartwig, la signorina Cooke e più particolarmente il prof. Rizzo, piuttosto che Arianna, come già aveva rettamente pensato il De Petra, vollero veder Kore nella donna della pittura come pure della gemma e delle monete, risuscitando così vanamente idee che risalgono ai tempi di Creuzer e di Gerhard quando misticismo e simbolismo dominavano nella esegesi archeologica. La sana critica scientifica ha già da assai tempo e per sempre eliminato questi troppo fantastici sistemi ripugnanti ad ogni sicuro metodo d' indagine storica (1). Generalmente la donna che in varie guise si vede in compagnia di Dionysos in tanti antichi monumenti di varia specie, è definita per Arianna universalmente dagli antichi conosciuta come la *beata coniux* di Bacco. Taluni dotti pensarono anche alla madre di Bacco Semele che però solo figura e può figurare in composizioni d'altra specie come talvolta figura insieme ad Arianna con Bacco, e vedremo che in simil guisa essa figura anche in questa grande composizione. Che la donna del gruppo nuziale sia Arianna sposa di Bacco è qui luminosamente dimostrato dall'assieme di tutta la grande composizione dionisiaca in cui si vede festeggiato il gruppo nuziale ; come pure dal rapporto di questa pittura colla numerosa serie di pitture campane riferentisi al mito di Bacco ed Arianna ; rapporto di cui in seguito avremo a par-

(1) La teoria di GERHARD fu già dimostrata erronea da STRUBE (*Bilderkreis v. Eleusis*) e da altri (ved. ROSCHER'S, *Lexikon*, I, p. 1148 sg.). Lo stesso GERHARD dovette sentire il debole della sua teoria e riconoscere che nei vasi dello stile men rigido, Kore non figura più, ma in suo luogo subentra indubbiamente Arianna che anche fra i Romani è sostituita a Kore col nome di Libera, come Ovidio le fa dire da Bacco o Liber :

Tu mihi iuncta toro mihi iuncta vocabula sumis
Nam tibi mutatae Libera nomen erit

Ved. GERHARD, *Semele Dionysos u. Ariadne*, in « Arch. Zeit. », XVII (1859), p. 98 sgg. ; *Ueber d. Anthesterien*, in « Akad. Abhandl. », II, p. 204 sg.

lare. Quanto a Kore, volerla riconoscere in questa pittura è il massimo degli assurdi. Chiunque abbia in pratica le pitture campane non può ignorare che questo mistico personaggio è tanto remoto dalla mente di questi artisti decoratori, quanto prossima e familiare ad essi, come a tutti i Romani d'allora, era la simpatica chiarissima e punto mistica figura di Arianna.

Che nella pietra incisa di Vienna e nelle monete di Smirne sian figurate le nozze di Bacco ed Arianna come nelle pitture, risulta indiscutibilmente dalla quasi identità delle figurazioni risalenti tutte, come già pur altri osservava, ad uno schema comune. C' è però nella gemma e nelle monete un elemento che, almeno in quella forma, non figura nella pittura e che non possiamo lasciare inosservato. Così per questo elemento, come per tutto il resto, più che le monete, ha valore per noi la pietra incisa, superiore d'assai alle monete per finezza di arte ed anche per la più completa simiglianza al gruppo della pittura, come i lettori potran giudicare dalla immagine di questa gemma incisa che ad essi presento (Tav. I, 5) con una delle monete (Tav. I, 3).

Se si guardi la posizione rispettiva delle due figure e il letto e il tirso, la identità dello schema con quello della pittura colpisce a prima vista. Minime sono le differenze ed attribuibili alla ristrettezza dello spazio di cui l'incisore disponeva. Nuovo è nella gemma ed estraneo alla pittura l'erma di Priapo che nella gemma si vede elevarsi dietro la testa di Bacco. Il dipinto è invero manchevole al di sopra della testa del dio ; ma non è da pensare che una figura tale potesse essere rappresentata nella parte oggi mancante ; lo spazio di quella parte, e più ancora l'assieme di tutta la composizione pittorica, escludono ciò assolutamente, come ha ben visto, ma non bene inteso, il Rizzo. L'erma rappresenta Priapo barbato tutto vestito col capo coperto da una specie di berretto a guisa di turbante ; nella mano destra tiene una oinochoe colla quale è in atto di libare sul fallo che eretto emerge di sotto la veste ; la mano sinistra tiene appoggiata al fianco. Il resto della figura al disotto del fallo si perde dietro il capo di Bacco ; ma quale questo dovesse essere lo rileviamo da una statuetta in bronzo ed un'altra eguale in marmo del Museo di Napoli, che nella parte superiore sono in tutto simili a questo (Tav. I, 1; *Ant. di Ercolano VI*, t. 93). Certamente la figura di Priapo doveva finire in erma con piedi però su base come nelle due statuette e come pur si vede nelle monete di Smirne. Priapo nella gemma è rappresentato di profilo rivolto e guardante a destra come se stesse a guardia e a difesa di Bacco e della sposa che gli stan dietro a sinistra. È evidente che l'erma priapica itifallica figura in questa scena di nozze dionisiache in funzione di *apotropaion*, come il mistico vaglio fallico consacrato libando dalla oinochoe e l'efficace suo scoprimento figurano nella grande pittura. L'artista toreuta che disponeva di così poco spazio, ha condensato in quell'erma priapica così atteggiata l'azione che il pittore potè a suo agio largamente rappresentare ed esprimere in due delle figurazioni della grande e drama-

tica sua composizione. Le figurine priapiche di cui ho detto che sono eguali all'erma della gemma, come tant'altre simili figure falliche e il fallo stesso, notoriamente eran tenute a difesa dal mal'occhio e da ogni avverso maligno influsso; e ciò vale pel gruppo nuziale della gemma come per quello della pittura, secondo che noi sopra abbiamo esposto.

Tornando ora alla pittura, abbiamo in questa immediatamente appresso al gruppo di Bacco ed Arianna, il gruppo delle tre donne bacchiche che collo scoprimento del mistico fallo respingono la Furia flagellifera, gruppo già da noi descritto e dichiarato. E con questo si chiudono le figurazioni della scena centrale sulla parete di fondo, come colla corrispondente figura di Giunone vanamente crucciata si chiudono quelle della parete di sinistra.

* * *

Sulla parete di destra abbiamo due sole figurazioni, una da un lato, una dall'altro della grande finestra che si apre nel centro di quella parete. La prima, che è la più bella, fine e graziosa invenzione di tutta questa pittura, rappresenta tre gentili giovanette attorno alla loro nutrice seduta, una delle quali danza tutta nuda e tripudiante battendo i cimbali che tiene nelle mani levate. Questo gruppo, malgrado la sua prossimità a quello delle donne bacchiche operanti contro la Furia, non ha assolutamente alcun rapporto con questo. Ho già mostrato di sopra che se l'artista ha voluto rappresentare la potenza maligna contro cui è rivolta l'azione del mistico vaglio fallico, lo stesso artista ha pur chiaramente rappresentato l'efficacia di quell'azione, mostrando imperturbate ed ignare della presenza di Giunone e della Furia tutte le persone che lietamente figurano nella scena nuziale. Messa da parte l' idea della flagellazione rituale e con questa anche la scoperta della signorina Cooke la quale, tutto ben misurato, ha visto che il colpo del flagello è diretto precisamente al sedere della bella fanciulla seminuda ed inginocchiata di questo gruppo, il prof. Rizzo che nello scoprimento del liknon fallico vuole assolutamente vedere un rito di iniziazione, ha creduto spiegare l'azione di questo gruppo colla giovane danzante, in rapporto con quello scoprimento, ricordando che ogni iniziazione a riti dionisiaci era necessariamente accompagnata da danze orgiastiche. Fatto è però che, misteri o non misteri, la danza è cosa che anzitutto va col tipo poetico di Dionysos, il quale è essenzialmente *φιλοχορευτής* « choraeis aptior et iocis ludoque dictus », ed in una pittura qual' è questa che ha per soggetto le nozze di Dionysos, la danza e il canto che non potevan mancare, non ad altro posson riferirsi che a queste felici nozze stesse. Ed infatti, il pittore

che sulla parete di sinistra ha rappresentato Sileno liricine che canta rivolto verso la coppia nuziale, ha pur rappresentato sull'opposta parete di destra una scena di danze bacchiche dalla stessa coppia ispirata e, come il canto di Sileno, a questa direttamente rivolta.

Il concetto del sobrio e geniale pittore nell' ideare la danza bacchica in questa così nobile e graziosa maniera, non è difficile a penetrare. Fu già notato da me e da altri che l'artista ha in questa grande composizione deliberatamente esclusa, per quanto prossima al soggetto bacchico ed anche fallico, ogni oscenità, ogni scompostezza orgiastica, volgarità di briachezza, ogni nudità indecente ed impudica. Tutta la delicatezza del suo sentire per questo lato è espressa in questa scena di danza bacchica da lui composta, non con sbrigliate figure del thiasos bacchico o di scapigliate baccanti, ma di donzelle di tipo nobilmente umano raccolte presso la loro nutrice. Bacchiche esse pur sono o vogliono essere ; la festosa ed entusiasmante aura bacchica che emana dal gruppo nuziale le invasa, le agita e le spinge a tripudiare denudate come baccanti ; ed una di esse già si è fatta tale brandendo il tirso. Questa, che è la più matura delle tre, figura nel fondo ; è in piedi vestita di scura veste talare, seria in viso ma agitata nella movenza, ha lo sguardo fiso sul gruppo nuziale, e mentre a sinistra tiene il tirso pare che colla destra si appresti a sciogliersi la cintura (dico pare poichè la fotografia è assai oscura e confusa in questo luogo). Presso e dinanzi ad essa è la più giovane donzella che tutta nuda eseguisce un movimento di danza girante su sè stessa, ond' è che veduta per di dietro pare abbia il capo rivolto a sinistra mentre a destra svolazza il tenue velo raccolto, una estremità del quale avvolge il suo ginocchio destro, l'altra dal di sopra della sua spalla sinistra va svolazzando a finire di contro al petto della maggior sorella che le sta dappresso. La nudità di questa bella fanciulla è presentata colla massima possibile decenza, rivolta com' è verso le altre donne del gruppo fra le quali essa danza con elegante compostezza, con grazia vivace, e con brio giovanile battendo i cimbali sonori. Di ancor più tenera età è la terza fanciulla che sta colla nutrice, figura mirabile nella quale l'artista ha concentrato tutta la sua maestria, non solo per la bellezza delle forme ed inappuntabile perfezione del disegno, ma anche e più ancora per la delicata squisitezza del concetto, male e grossamente inteso dagli espositori che ebbero in mente la flagellazione o, come il Rizzo, il liknon e il fallo ! L' idea dell' artista è evidente in sommo grado. Pervasa anch'essa dalla prepotente aura bacchica, la tenera fanciulla si era già in gran parte denudata per baccheggiare danzando come la sorella, quando il pudore prendendo il disopra nella pura anima sua, si è sentita trattenere, e febbrilmente agitata da quella forza a lei ancora ignota, si è gittata piegando le ginocchia in grembo alla nutrice seduta che amorevolmente cerca di calmarla passando la mano sulla sua testolina scapigliata ed affannata, *pleno Bacchi pectore*, mentre volge lo sguardo inquieto al gruppo nuziale da cui emana quell'af-

flato incendiario, quasi dicesse: « Parce Liber, parce gravi metuende tyrso ». Ineffabile è la bellezza di questo concetto artistico così vivamente sentito e rappresentato che quasi tocca il sublime.

* * *

Con questa scena di danza si chiude la serie delle figurazioni connesse fra loro e tutte convergenti verso il centrale gruppo di Bacco ed Arianna, nelle quali figurano in azione persone del mondo divino ed umano. L'azione, che è continua e contemporanea ed ha carattere dramatico, si svolge sulla parete di sinistra, cominciando presso la piccola porta, si concentra sulla parete di fondo, e si chiude sulla parete di destra al di là della grande finestra. Al di qua di questa abbiamo una figurazione colla quale si termina la decorazione della parete di destra. Poi, sulla quarta parete, ai due lati disuguali del grande ingresso, abbiamo due figurazioni prospicienti la scena centrale della parete di fondo. Queste tre figurazioni si distinguono dalle altre pel fatto che le figure di ciascuna poggiano su di una base, il che vuol dire che ciascuna figurazione sta da sè e che le figure di ciascuna non han parte nell' azione della grande scena, ma a questa assistono come spettatrici, con ben motivato interesse. Queste tre figurazioni riuscirono assai imbarazzanti per gli espositori, incapaci d' intenderne il significato in rapporto col soggetto della grande composizione nella quale tutti vollero vedere iniziazione e riti mistici od anche orficismo; per cui se ne sbrigarono parlandone alla sfuggita e considerandole come trascurabili ed insignificanti complementi della decorazione delle pareti. Invece, il soggetto della grande composizione essendo le nozze di Bacco ed Arianna, il rapporto delle tre figurazioni con questo, il significato ed il motivo di ciascuna risulta ben chiaro ed evidente, nè è difficile dichiararle, come io qui vengo a fare cominciando dalla più prossima e complessa, che è quella della parete di destra.

* * *

Abbiamo qui (figg. 25, 26, 27, Tav. VIII) una di quelle scene di *toilette* femminile che non sono punto rare nelle pitture campane. Una giovane donna tutta vestita siede su di uno scanno intenta ad acconciarsi i capelli, assistita da una attendente matura che le sta presso in piedi; un amorino o Erote in piedi di contro alla giovane seduta regge uno specchio quadrangolare che tien presente a questa colle mani levate. Le due donne son rivolte verso il gruppo nuziale della parete di fondo, ma non a questo sono rivolti i loro sguardi. La giovane, mentre con ambo le mani assesta le ciocche dei suoi capelli, ha

il viso rivolto verso la parete di sinistra e precisamente là dove è ritratto il fanciullo leggente, come io ho sopra esposto, la storia di Arianna; con visibile compiacenza ed intensa attenzione essa guarda colà in atto di ascoltare; la matura attendente, mentre regge con una mano una ciocca dei capelli della giovane, guarda in basso dinanzi a sè tutta assorta ed in atto essa pure di ascoltare.

Queste scene della giovane e bella donna che si adorna, con un Eros che le regge o porge lo specchio o una pisside o altro oggetto di *toilette* sono certamente di invenzione ellenistica, ed il loro prototipo è propriamente la *toilette* di Afrodite che è frequente in più d' una pittura campana (Helbig, n[i] 303, 304; Sogliano, n° 131). Lo stesso motivo è però in altre pitture campane applicato anche a donne mortali (Helbig, n° 1439) che, come pure la nostra, sono presentate senza alcuno degli attributi distintivi di Afrodite, mentre l' intervento di Eros le mostra sotto l' influsso della dea degli amori. Qui in questa composizione in cui l'attenzione di tutti è concentrata sul gruppo nuziale di Bacco ed Arianna, la giovane bella che si acconcia la chioma mentre Eros le regge lo specchio potrebbe essere considerata come un tipo generico di giovane sposa o tale che aspiri ad esserlo o sia in via di esserlo, la quale con manifesto vivo interesse, con sentita compiacenza e simpatia assiste a quella scena di amore beato ed ascolta la commovente storia dei casi di Arianna divenuta infine sposa del più simpatico fra gli dei e tipo ideale delle spose felici.

Ma una tale indeterminatezza non poteva essere nella mente del pittore intelligente, il quale ben sapeva che in quella imagine, non di sua invenzione ma comunemente nota, ch'ei dipingeva in quella parte della sapientemente congegnata sua grande composizione, tutti riconoscerebbero Afrodite la dea degli amori fautrice insieme ad Eros (come abbiamo nel poema di Nonnos) delle felici nozze di Bacco ed Arianna in contrapposto delle bieche intenzioni della invida e maligna Giunone, pur qui rappresentata colla sua Furia, come sopra abbiamo esposto. Dobbiamo ammirare il nobile ed originale concetto dell'artista che, invece di rappresentare Afrodite in tutta la sua dignità di dea coi suoi attributi, l' ha rappresentata familiarmente intenta ad acconciarsi la chioma mentre assiste a quella scena di nozze felici da lei stessa favorite e col guardo rivolto verso il fanciullo leggente ascolta con viva compiacenza la poetica storia, già a lei ben nota, dei casi di Arianna e Dionysos. Il solo distintivo di Afrodite in questa imagine, come in più altre simili, è l' Erote che le regge lo specchio. È questo tanto esclusivamente un attributo di Afrodite dea della bellezza femminile come degli amori, che oggi si riferiscono ad Afrodite od a Venere Pompeiana tutte le imagini femminili intente a *toilette* o anche come la V. P. in altre positure e con diversi attributi, quante abbiano dappresso un Erote collo specchio (Helbig, *Wandgem.* 65, 295, 296).

In perfetta consonanza di sentimento amorevole con questa imagine di Afrodite ed egualmente contrapposte alle figure maligne di

Giunone e della sua Furia della opposta parete di fondo, sono le due figure, pur esse del mondo divino, che vediamo dipinte sui due lati del grande ingresso prospicienti la scena centrale sulla parete di fondo (figg. 28, 29, Tav. IX, 1-2).

Sul lato minore presso alla parete di destra e quindi alla imagine di Afrodite abbiamo la figura di un giovanetto alato, nudo, che appoggiato ad un pilastro tenendo alto il viso con una mano sotto il mento, e in atto di ascoltare, volge lo sguardo, non alla scena nuziale e neppure al fanciullo leggente, ma alla figura di Afrodite. È questo, non un Erote come quello che regge lo specchio sulla prossima parete, ma Eros in persona come personificante l'amore e propriamente come dio dell'amore. La sua posizione (un po' goffa nel disegno) è quella di chi si adagia e si trattiene dilettevolmente ad ascoltare la narrazione poetica di fatti del cui ricordo si compiace. Certamente la parte ch'ei prese insieme ad Afrodite a promuovere quelle felici nozze divine doveva esser ricordata nel poema (ben noto al padrone ed ai frequentatori della villa) che il fanciullo leggeva, come lo è nel poema di Nonnos ove di Bacco, che lasciate le mellite sponde dell' Ilisso procedeva col suo tiaso verso la vitifera Naxos, il poeta dice (XLVII, 267):

> *ἀμφὶ δέ μιν πτερὰ πάλλεν Ἔρως θρασὺς, ἐρχομένου δὲ*
> *μελλογάμου Κυθέρεια προηγεμόνευε Λυαίου.*

Al mondo divino appartiene pur certamente la maestosa figura di donna sedente in trono che vediamo effigiata sull'altro lato maggiore fra il grande ingresso e la piccola porta della parete sinistra. Questo dipinto è per mala ventura assai guasto, ma non lo è tanto che non si scorga il trono e gran parte del ricco abbigliamento e soprattutto la testa, il viso, le braccia di questa donna che è evidentemente una dea. Dal capo incoronato (forse di edera ?) le scende un velo ai lati del petto. Poggiato il destro gomito sul bracciolo del trono essa adagia sulla mano il viso dolcemente assorta nella contemplazione del gruppo di Bacco ed Arianna mentre ascolta la lettura del fanciullo. Non può esservi dubbio che il pittore ha qui inteso di ritrarre la madre di Bacco, Semele, che pur in monumenti di altra specie, anche etruschi (1), è rappresentata, pur col nome segnato, insieme a Bacco ed Arianna. Qui la vediamo in tutta la sua dignità di dea contemplare dal cielo con materno interessamento quella scena di amore felice dell'amato figlio suo, che ha luogo in terra. Poichè « vive fra gli dei dell'Olimpo Semele dalle lunghe chiome cui già lo scrosciar del fulmine spegneva, e lei Pallade ama sempre, lei pur molto ama Giove padre e lei ama pure il figliuol suo che di edera s' incorona » (Pindaro, *Ol.*, II, 28).

(1) *Semele* (*Semla*) *con Bacco ed Arianna in uno specchio etrusco*, in « Arch. Zeit. », 1859, p. 98 sgg.

PARTE SECONDA

LE FIGURAZIONI DELLA MITISTORIA DI ARIANNA NELLE PITTURE CAMPANE E LE ANTICHE RAPPRESENTAZIONI DELLE NOZZE DI LEI CON DIONYSOS.

Niuna delle eroine dei poemi e delle tragedie, quali Elena, Penelope, Ifigenia, Medea, Danae, Andromeda, e simili, fu tanto spesso rappresentata da questi pittori quanto lo fu Arianna. Non meno di una sessantina sono le pitture campane riferentisi ai casi della bella eroina cretese (1) alle quali questa, la maggiore di tutte, viene ad aggiungersi. In tutto questo ciclo di pitture noi possiam leggere la storia di Arianna con Teseo prima e poi con Dionysos, qual'era narrata e volgarmente nota anche ai fanciulli in quei tempi luminosi della cultura greco-romana-alessandrina che vanno dagli anni cesariano-augustei al 79 di Cr. ; e nella presente pittura possiam vedere la felice chiusa e soluzione del patetico romanzo d'amore rappresentato nelle altre.

* * *

Tutte le pitture di tal soggetto venute a luce prima di questa possono dividersi in tre gruppi, che, nell'ordine cronologico dei fatti rappresentati, sono i seguenti :

1) Arianna e Teseo a Creta (2). Teseo riceve da Arianna il gomitolo da servirgli per uscir dal laberinto. Arianna, Teseo e il Minotauro ucciso. Teseo riceve l'espressione della gratitudine dei giovanetti ateniesi da lui salvati uccidendo il Minotauro col favore di Arianna. Teseo combina con Arianna la fuga di lei con esso da Creta. Questo gruppo è il meno numeroso.

(1) Descritte in Helbig, *Wandgemälde der v. Ves. ersch. St. Campaniens*, Leipzig, 1868; Sogliano, *Le Pitture murali campane scoverte negli anni* 1867-79. Estratto dal vol. « Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio », Napoli, 1879 ; « Notizie degli Scavi di Antichità » dal 1879 in poi.

(2) Helbig, nn. 1211-1215; Sogliano, nn. 525-530; « N. Sc.», 1878, p. 182; 1879, p. 147; 1901, p. 151.

2) Teseo ed Arianna a Naxos (1). Numerose pitture e svariate sul tema Arianna abbandonata. In alcune domina la figura di Arianna dormente. Teseo, benchè dolente, l'abbandona mentre dorme, sale sulla nave, veleggia verso Atene. Eros piangente, Hypnos assiste la dormente; Pallade apparisce nel fondo. Arianna sveglia; si vede abbandonata, Eros piange, e piange pure essa; donna alata benigna o maligna incita Arianna contro Teseo che veleggia lontano.

3) Arianna abbandonata dormente e Dionysos (2). Arrivo di Dionysos col suo thiasos che, come a caso, s' imbatte in quella solitaria dormente ne contempla con viva ammirazione ed anche emozione le sovrane bellezze e se ne innamora. Anche questo gruppo è assai numeroso e svariato.

* * *

Nelle pitture del primo gruppo gli artisti hanno rappresentato ciò che potrem dire la prima parte del romanzo di Arianna perdutamente innamorata di Teseo, e ciò secondo la volgar tradizione allora corrente e popolarmente nota, che era poi certamente quella stessa che Euripide avea dramatizzato nel suo *Teseo*. Un noto graffito pompeiano ci mostra quanto familiare a quel popolo fosse allora la storia del labirinto e del Minotauro, e quindi pur di Teseo e di Arianna. Le gesta di Teseo a Creta si compendiano nella uccisione del Minotauro e conseguente salvazione dei giovanetti ateniesi. Le figurazioni campane non offrono che i due punti salienti ed estremi di questa storia: il gomitolo dato da Arianna a Teseo ed il Minotauro da questo ucciso. Il Minotauro ucciso è rappresentato con Arianna e Teseo, oppure con i giovanetti liberati esprimenti a Teseo la gratitudine loro. Ben si vede che questi pittori hanno in mente, più che la prodezza di Teseo, il romanzo di Arianna. Infatti, la lotta di Teseo col Minotauro che tanto spesso è rappresentata nelle pitture dei vasi, qui non lo è mai; il mostro non si vede che già ucciso. E delle tante erculee prodezze di Teseo, che sono argomento di tante pitture di vasi, questa sola di Creta è rappresentata dai pittori campani; unica e dubbia eccezione la bella pittura ercolanese col Centauro la donzella e l'eroe che la libera, il quale può esser Teseo come può essere un qualunque altro eroe di quella guerra contro i Centauri. Le pitture del primo gruppo si connettono con quelle del secondo, con quel supremo momento cioè della storia

(1) Helbig, nn. 1216-1232, più n. 974 (male intitolato *Zefiro e Chlori*); Sogliano, nn. 531-537; « N. Sc. », 1879, p. 22; 1889, p. 132; 1905, p. 212; 1880, p. 490.

(2) Helbig, nn. 1233-1240; Sogliano, n. 538; « N. Sc. », 1880, p. 490; 1899, p. 341; 1908, pp. 72 e 79.

sentimentale di Arianna che poco o punto fu espressa nelle pitture dei vasi, mentre fu soggetto di numerosissime opere d'arte d'ogni specie.

Il celebre e popolarissimo tema « Arianna abbandonata », che tanti poeti ed artisti ispirò, che tanti cuori commosse nell' antichità, è trattato a fondo nelle numerose pitture del secondo gruppo, con una larghezza, ricchezza, varietà, ma anche omogeneità di concetto da costituire un eloquente complesso unico nel suo genere in mezzo alle tante, ma anche tanto sparse e disgregate, figurazioni antiche dello stesso soggetto a noi pervenute in opere di statuaria, di plastica minore, di toreutica, terrecotte, musaici, monete ecc. Le pitture di questo gruppo rappresentano dramaticamente e con azione il *pathos* e lo stato d'animo della derelitta in due momenti solenni, mentre ancora dorme, e quando svegliatasi si accorge dell'abbandono in cui è lasciata da Teseo. Eminentemente dramatiche sono le figurazioni con Arianna sveglia che costituiscono una specialità che possiam dire esclusivamente propria delle pitture campane; giacchè in tutte le altre opere d'arte Arianna è sempre rappresentata dormente.

Il concetto di tutte queste pitture relative ad Arianna abbandonata ha carattere ellenistico. Ciò si scorge singolarmente nelle figure accessorie che si veggono in quasi tutte queste pitture, figure simboliche significanti il *pathos* di Arianna, quali Eros piangente, Hypnos pietosamente vegliante al capo della dormente derelitta a cui prodiga sonno benefico e sogni confortanti; come si vede in una celebre e lungamente discussa pittura pompeiana, male spiegata fin qui, certamente appartenente a questo ciclo di Arianna abbandonata di cui rappresenta il sogno beato di nozze in grembo ad Hypnos (1). Mentre essa dorme e Teseo a malincuore l'abbandona, la figura di Pallade armata che apparisce nel fondo spiega e giustifica l'azione che parrebbe riprovevole di Teseo. Ad Arianna sveglia in altre pitture indica la nave di Teseo che veleggia lontana una figura di donna alata che in talune pitture è d'aspetto benigno, in altre maligno, minaccioso e furiale. Queste figure che hanno tanto imbarazzato gli esegeti, ed a cui Helbig, dubitando, dava il nome di Nemesi e poi di Metanoia (2), stanno a rappresentare il sentimento della derelitta in quella critica situazione e l' incitamento contro Teseo come ormai indegno del suo amore.

In questa peripezia di quel drama d'amore esse rappresentano ciò che i poeti romani e greci facevan declamare ad Arianna contro Teseo con passione tuttora viva e con furore implacabile, preparando così quella evoluzione di sentimento nell' animo agitato di lei che le farà obliare l'amore di Teseo cedendo alla irresistibile attraenza divina dell'amore di Bacco. In quasi tutte queste figurazioni si nota il

(1) Helbig, *Wandgem.*, n. 974 (*Zephyros und Chloris*); Comparetti, *Il sogno di nozze di Arianna abbandonata*, in « Atene e Roma », 1920, p. 14 sgg., e qui in *Appendice*.

(2) Helbig, *Untersuchungen über campan. Wandmalerei*, p. 219.

gesto di Arianna che portando l' indice alla bocca impone silenzio ad Eros come persona che ode l' appressarsi di qualcuno che ancor non si vede, ma che dev'essere Bacco colla rumorosa banda del suo *thiasos*. Tutte le figure accessorie di cui abbiam detto si veggono insieme ad altre riunite in una notevole sintetica e drammatica composizione pittorica pompeiana (1). Arianna seduta fisa lo sguardo sulla nave di Teseo che si allontana e che le addita la furiale donna alata stante dietro lei ; presso di lei Eros piangente si copre colla mano il viso; ai piedi di lei siede un giovane marinaio con un remo fra le braccia che guardando lei in viso pare le proponga d' inseguire Teseo fuggente in mare ; dietro lui però una ragazza isolana non caratterizzata portandosi l' indice alla bocca impone silenzio mentre guarda in alto verso Pallade che tutta armata apparisce nel fondo dietro le rocce ; in contrapposto all'Eros piangente, un altro Eros lieto guarda il gruppo dall'alto della roccia soprastante ; è questo il felice amore di Bacco veniente che si sostituisce all' infelice amore di Arianna per Teseo partito. Lo stato d'animo di Arianna in quella suprema critica situazione è mirabilmente espresso in questa pittura. Agitata ed inquieta fra l'amore e il furore essa, incerta sul partito da prendere, pensa ad inseguire Teseo, ma l'apparizione di Pallade la ammonisce che Teseo non fece che obbedire alle ingiunzioni della dea e che essa deve rimanere colà ove un altro amore più alto, più potente e più stabile è in vista per lei. Così avviene la evoluzione del sentimento di Arianna che degnamente passa da Teseo a Bacco. In tutte queste pitture domina la versione attica dell'abbandono di Arianna quale dovette essere narrata nelle *Teseidi* attiche esaltanti l'eroe ateniese. Era destino e volontà divina che dopo la gesta patriottica compiuta da Teseo a Creta col favore di Arianna, l' ulteriore attività eroica di Teseo fosse tutta riservata ad Atene, l'amore di Arianna invece fosse riservato a Bacco che ne farebbe sua sposa.

Tutti questi dipinti che rappresentano Arianna abbandonata sveglia, stanno da sè, come sopra ho accennato, nella serie delle pitture e altre opere d'arte di tal soggetto. Esse emanano da qualche opera d'arte ellenistica e da qualche opera poetica pure ellenistica forse quella stessa che par conoscessero Catullo ed Ovidio come pure il tardo autore delle Dionysiache.

* * *

Le pitture del terzo gruppo che ci danno l'avvento di Bacco presso Arianna abbandonata, con che felicemente si chiude quel romanzo d'amore, parrebbe dovessero connettersi con quelle che dando

(1) Helbig, *Wandgem.*, n. 1231.

Arianna sveglia con altre figure, come sopra ho esposto, fanno presentire l' imminente avvento di Bacco. In tutte queste pitture Arianna è dormente, in tutte Bacco si esalta e s' invaghisce di Arianna allo spettacolo delle sue nude bellezze scoperte da Eros, da Pane, da un satiro o dal dio stesso mentre la bella giace immersa nel sonno. Una soltanto di queste pitture collega il concetto della derelitta dormente con quello della medesima sveglia. In questa riappare la figura furiale di donna alata, e qui anche flagellifera (1), che in quelle indica malignamente ad Arianna la nave di Teseo che si allontana. Qui la nave non c' è ; Bacco seguito dal suo thiasos contempla la bella dormente di cui Eros discopre le bellissime forme. All' appressarsi di Bacco la furiale donna alata si allontana di presso alla testa di Arianna. Questa figura presso ad Arianna dormente sta ad esprimere lo stesso sentimento che si dilegua col giungere del dio riparatore che di Arianna farà sua sposa. Le pitture che presentano Arianna sveglia colla donna alata ed altre figure simboliche sono invenzioni artistiche ideali e di ragion psicologica che valgono tanto per Arianna dormente, quanto per Arianna sveglia e sognante ad occhi aperti. Per tutti questi pittori, come per i poeti, Bacco trova Arianna addormentata, come l' ha lasciata Teseo, nè c' è di mezzo una veglia dell'eroina che poi affranta sarebbe caduta in un secondo sonno, quello in cui Bacco la trova, come a qualcuno venne in mente (2). Nel poema di Nonnos abbiamo la storia dell' incontro di Bacco con Arianna che certamente deriva da qualche poeta alessandrino (3). Bacco col suo thiasos, lasciata Atene, si reca alla sua vitifera Naxos dove trova soletta e dormente la bellissima derelitta della quale tosto s' innamora ; e rispettando il di lei riposo, impone al clamoroso suo thiasos di non rumoreggiare e di chetamente ritirarsi con lui in disparte. Ecco poi che Arianna si sveglia ed accortasi dell'abbandono in cui Teseo l' ha lasciata prorompe in una lunga e disperata lamentazione, esprimendo il suo immenso amore per colui che così l'abbandona, parlando delle sognate sue nozze coll'eroe, invocando Hypnos datore di sogni beati. Bacco che tutto ciò ha udito si presenta, assistito da Eros, alla bella desolata in tutta la sua lucente, abbagliante divina bellezza, e con un breve discorso parenetico facilmente conforta la vergine desolata e la persuade a preferire l' imeneo di un dio immortale a quello di un mortale eroe. Arianna entusiasmata commette alle onde e ai venti l'amore di Teseo accettando plaudente quello del celeste suo sposo. Nel talamo nuziale apprestato da Eros Arianna divinizzata riceve da Dionysos il diadema stellare che dovrà figurare fra le costellazioni celesti e quindi, compagna inseparabile del dio, Arianna parte da Naxos col suo divino sposo che seguito dal suo thiasos si dirige verso le città greche

(1) Ved. sopra, p. 14 e la nota ivi.

(2) Ved. Iahn, « Arch. Beitr. », p. 287.

(3) *Dionysiaka* xlvii, 265-469.

fermandosi in prima presso Argos, dove avvengono fatti gravissimi provocati dall'odio di Giunone contro Bacco, e quindi pur contro Arianna, quell'odio, sempre inefficace, che è pur rappresentato nella pittura delle nozze di Bacco ed Arianna di cui ci occupiamo.

In questa narrazione, fra l'incontro di Bacco con Arianna dormente e le nozze di lui con Arianna, abbiamo la declamazione di questa svegliatasi e poi la suasoria di Bacco a lei. La prima trova raffronto nella declamazione dell'Arianna catulliana e nella declamatoria epistola ovidiana di Arianna a Teseo ; dell'altra non abbiamo esempio che in Nonnos ; ambedue però sono elementi necessari che non potevano mancare in narrazioni poetiche nelle quali oltre alla visione degli atti si dovea pur far sentire la parola dei personaggi in azione. Questi tratti però di patetica, sentimentale, amorosa eloquenza mal potevano essere rappresentati in figurazioni artistiche ; nelle quali infatti mai si vede Arianna sveglia declamante verso Teseo o, peggio ancora, scrivente a questo. I pittori campani, forse dietro l'esempio di qualche opera ellenistica, trovarono il modo di esprimere in pittura quanto risultava dalle declamazioni e suasorie pel passaggio dell'amore di Arianna da Teseo a Dionysos, mostrando Arianna sveglia fra figure simboliche, come sopra abbiamo esposto ; e tanto essi quanto tutti gli altri artisti d'ogni specie, rappresentando l'avvento di Dionysos presso Arianna dormente si limitarono a mostrare il bellissimo dio innamorato della bellissima derelitta ancora immersa nel sonno ed ignara del tradimento di Teseo, coi satiri, pani e tutto il thiasos, che scoprendo e mostrando ammirati la maravigliosa e nobile creatura colà così soletta abbandonata, parea gli suggerissero di prenderla a sè e di farla sua come ben degna di lui. E tanto bastava perchè in queste così fatte figurazioni si leggesse quel che doveva avvenire allo svegliarsi di Arianna, dati i patenti demeriti verso di lei di Teseo, e la irresistibile entusiasmante apparenza dell'immortale dio che volea farne sua sposa ; vivida eloquenza questa ben più persuasiva di qualsivoglia discorso parenetico.

Nel descrivere le figurazioni trapunte sulla ricca coperta del letto nuziale di Teti, Catullo mostra di aver dinanzi opere poetiche piuttosto che pittoriche. Secondo lui quelle figurazioni rappresentavano i tre fatti o momenti salienti di quella storia: 1) Teseo che abbandona Arianna dormente ; 2) Arianna svegliata in preda alla disperazione che si strappa le vesti, si scompone i capelli e furente corre alla riva imprecando contro Teseo ; 3) Bacco che innamorato di Arianna va attorno alla ricerca di questa con tutto il suo clamoroso assordante thiasos al completo ed in piena azione orgiastica.

In tutto questo quadro così immaginato e descritto dal poeta, se brilla in tutto il suo splendore l'inarrivabile arte catulliana, coi suoi colori smaglianti, colla seducente e grafica armonia del suo verso, non si vede un concetto che possa dirsi propriamente pittorico, nè che possa aspettarsi di riconoscere in alcuna pittura o altra opera

d'arte antica di tal soggetto. E che Bacco innamorato di Arianna vada in cerca di lei, è un'idea che non passò mai pel capo di alcun artista, poichè tutti rappresentavano invece l'avvento *fortuito* di Dionysos col suo thiasos presso Arianna dormente. Catullo, come Ovidio, si è limitato a tratteggiare diffusamente il *pathos* di Arianna abbandonata, solo accennando in fine l'amore di Dionysos per lei senza arrivare a quella scena risolutiva che è oggetto di tante opere d'arte. Non è facile spiegare perchè ciò abbia fatto il grande poeta in quel suo bel carme sulle nozze di Peleo e Teti nel quale più consentanea doveva parere la descrizione pittorica delle nozze di Bacco ed Arianna (1).

***

In tutte le figurazioni artistiche della storia di Arianna prevale la ragione estetica. Tipi di suprema bellezza sono tutti i tre personaggi di questa storia, Teseo, Arianna, Dionysos, secondo il mito poetico; e la bellezza è la determinante della passione amorosa di Arianna per Teseo, di Dionysos per Arianna. Compito degli artisti era di ritrarre e di rilevare questa bellezza nelle loro figurazioni; e questo cercan tutti di fare particolarmente per la figura di Arianna, della quale tutti mettono in evidenza la bellezza delle forme, rappresentandola sia dormente, sia sveglia, sempre nuda dalle anche in su, e ciò senza giusta motivazione, poichè non è naturale che la bella derelitta giaccia o sieda così seminuda all'aria aperta in riva al mare. L'effetto estetico è però nobilmente combinato col motivo patetico di queste figurazioni nelle quali l'erotismo apparisce puramente sentimentale. Non così in quelle nelle quali Arianna addormentata figura davanti a Dionysos col suo thiasos e i satiri lascivi che scoprono e additano al dio l'attraente ed eccitante nudità della bella dormente. Quantunque finamente concepite e composte nella loro varietà queste pitture piacenti e graziose nelle quali gli artisti in gruppi svariati fan valere tutta l'estetica di Bacco stesso e delle figure bacchiche, pure in esse il motivo patetico è sopraffatto dal motivo erotico non più sentimentale ma apertamente sensuale. La sensualità che spira il gruppo così concepito si fa evidente in talune pitture di minori artisti indelicati che accentuano lubricamente certe parti della denudata, e, peggio ancora, con Dionysos itifallico! (2). Sono invero questi casi eccezionali e rari, da considerarsi come traviamenti dal concetto originale di queste pitture che nella più gran parte di esse apparisce sobrio e corretto in ordine al sentimento poetico ed alla fine idealità delle figure di Dionysos e di Arianna.

(1) Le mie idee su di ciò sono esposte nel mio articolo sopra citato (p. 37) dell' « Atene e Roma » e qui in *Appendice*.

(2) Helbig, n. 1234; cfr. Jahn, « A. B », p. 287.

Quanto però, dato questo concetto, l' idea lubrica ed anche oscena fosse prossima nella mente stessa di questi artisti decoratori campani, lo provano le frequenti pitture nelle quali vediamo un satiro itifallico scoprire lascivamente le polpute forme di una baccante dormente. Tale manifesta oscenità non v' è di solito nelle pitture di Bacco ed Arianna ; ma l'effetto lubrico della nudità di Arianna, è senza alcuna riserva manifestato nella figurazione dello stesso motivo sulla gemma mantovana del Museo Worsleiano nella quale vediamo Bacco ebbro ed un satiro pur ebbro itifallico ed oscenamente aggressivo presso la dormente denudata (1). È però questo un fatto eccezionale anche fra le opere d'arte di questo genere come pure fra le opere di plastica dal motivo « Bacco ed Arianna abbandonata ». In tutte queste, come nelle pitture campane, comunissima è la seminudità di Arianna con o senza Bacco, e domina in tutte un concetto estetico e poetico serio, nobile e punto lascivo. Nobilissime sono le opere di arte maggiore plastica, statuaria che rappresentano Arianna sola dormente quasi intieramente coperta da vestimenta. Nelle pitture campane dominano concetti ellenistici che ebbero una gran voga nell'antichità e che, secondo il gusto dell'epoca, assai si prestavano per pitture decorative di pareti domestiche colla graziosa, elegante e piacente estetica dei bei nudi di ambo i sessi.

* * *

Il ciclo delle pitture campane riferentisi alla storia di Arianna con Teseo e con Bacco, si chiude con queste pitture che rappresentano l'avvento di Bacco presso Arianna dormente e l' intenso amore e desiderio di possederla sorto nel dio a quella vista. E con questo fatto propriamente s' intendeva felicemente chiuso quel romanzo o quel drama che fu soggetto di tante opere d'arte antiche. Ed invero relativamente poche sono quelle che rappresentano il, non più patetico, ma giulivo susseguente fatto delle nozze di Bacco ed Arianna. Fra le pitture campane non c' è che questa di cui ci occupiamo di recente venuta a luce con ammirazione universale ed anche con sorpresa storditrice per la grandiosità e complessività della sua composizione ; chè infatti intieramente nuova ed unica nel suo genere, essa non ha altro esempio fra le più che 3000 pitture campane venute a luce fino ad oggi; e strano a dire, quasi a farlo apposta, colla sua grandiosità pare che essa voglia in un potente festevole quadro finale controbilanciare tutta la malinconiosa efficacia delle circa 60 emozionanti pitture di quel drama romanzesco a noi pervenute.

(1) *Museo Worslejano*, p. 91, tav. XX, n. 1 : MUELLER-WIESELER, II, n. 419.

L'avvento di Bacco col thiasos presso Arianna abbandonata dormente, quale lo vediamo figurato nelle pitture campane, è soggetto di numerose opere d'arte plastica, singolarmente di rilievi di sarcofaghi nei quali ritroviamo lo stesso motivo delle pitture, la seminudità di Arianna, lo scoprimento di questa per parte di un satiro ecc. Su sarcofaghi però ed anche altrove troviamo rappresentati fatti ulteriori che non si vider mai fin qui nelle pitture, e questi sono : 1) Bacco che prende con sè sul suo carro tirato da centauri Arianna ; 2) la pompa nuziale di Bacco ed Arianna. Questi due motivi che rientrano uno nell'altro e dan luogo a composizioni assai complesse e svariate con assai figure bacchiche in azione orgiastica, non si veggono mai trattati in pitture campane e neppure in opere d'arte molto antiche. I sarcofaghi sui quali si veggono tali figurazioni sono dei tempi imperiali posteriori alle pitture campane dal II secolo in qua. Arianna nelle pitture dei vasi ed anche in monumenti di altra specie figura generalmente con Bacco come già sua sposa e compagna, e se essa si vede con lui in pompe bacchiche, non per questo possono quelle pompe dirsi pompe nuziali ; dacchè pompe bacchiche si veggon pure rappresentate senza di lei.

* * *

Abbiamo notizia di pitture che ornavano le pareti del vestibolo di un antico tempio di Dionysos in Atene certamente non posteriori al V secolo, tutte di soggetto bacchico, una delle quali rappresentava: « Arianna dormente e Teseo veleggiante e Dionysos che viene a rapire Arianna » (1). È questo il preciso motivo delle figurazioni campane e altre di cui sopra. Di nozze e di pompa nuziale qui non è parola; Pausania, come altri antichi scrittori, ivi parla di ratto, chiamando così il prendere a sè che fa Bacco di Arianna distraendola da Teseo che l'abbandona. Gli artisti più tardi vollero materializzare questa idea figurando Arianna rapita da Bacco posta sul carro ecc. come sopra abbiam detto, cosa di cui niun poeta avea parlato come vediamo nel poema di Nonnos, secondo il quale non v' è ratto di sorta, nè pompa

(1) Pausania, I, 20, 3. Era in quel tempio la statua chryselefantina di Dionysos opera di Alcamene e quattro pitture di soggetto dionisiaco, cioè Vulcano ricondotto da Dionysos all' Olimpo, Penteo, Licurgo e Arianna. Questi soggetti molto trattati in opere d'arte lo furono anche in opere dramatiche e va notato che due sono argomento di tragedie, due di ilarotragedie, drami satireschi o simili. Ciò sappiamo per quel di Vulcano, e per quel di Arianna dobbiam credere che non si avesser soltanto rappresentazioni mimiche come quella di cui parleremo. Il tempio di Dionysos ov'eran queste pitture e di cui rimangono ancora le tracce sarebbe del 420 o 415 a. Cr. secondo Reisch (*Eranos Vindobon.*, p. 3 ; cfr. Iudeich, *Topogr. v. Athen.* p. 283). Le pitture decoravano le quattro pareti del vestibolo che, secondo il Reisch, fu per esse costruito insolitamente grande come si rileva dagli avanzi.

nuziale, ma le nozze sono effettuate dai due sposi a Naxos stessa nel talamo nuziale, come nella pittura di cui ci occupiamo.

Abbiamo veduto che Arianna e Dionysos nel talamo nuziale come li abbiamo in questa pittura si riscontrano nella gemma incisa di Vienna ed in monete di Smirne. Queste monete sono dei tempi imperiali, come di quei tempi sono pure le monete di Pergamo con Arianna dormente (Head, p. 537) di Perinthos con Arianna dormente e Dionysos (Head, p. 271; Jahn, « A. B. », p. 295) di Tarsus con Arianna e Dionysos in biga di centauri (Head, p. 733); nè più antica dell' impero è certamente la gemma di Vienna. Il concetto di queste non molto frequenti figurazioni di Bacco ed Arianna nel talamo è di origine ellenistica, e ciò chiaramente si scorge in questa grande pittura campana così ricca di figure e così solitaria fra le pitture del ciclo di Arianna, come pure fra tutte le antiche figurazioni d'ogni specie dello stesso ciclo. Il concetto però del gruppo nel talamo quale qui lo vediamo in una scena dramatica è più antico dei tempi ellenistici; esso si ritrova identico nella rappresentazione mimica a due personaggi, che sono Dionysos ed Arianna, colla quale si chiude il Simposio di Senofonte. Cessato il simposio e scioltosi il convegno, viene introdotto nella sala una specie di soglio o trono; dopodichè il giocoliere siracusano si fa innanzi e dice: « Ora Arianna entrerà nel talamo suo e di Dionysos, poscia verrà Dionysos dopo aver parecchio bevuto fra gli dei, si accosterà ad essa e quindi fra loro si spasseranno ». Esposto così il soggetto dello spettacolo, incomincia la muta azione mimica. Entra in completo vestito da sposa Arianna e va ad assidersi sul soglio. Bacco non viene ancora, ma intanto si ode un flautista che intona ed eseguisce una melodia bacchica a cui tutti applaudono ammirando la mimica di Arianna che si mostra rapita da quel suono, agitata ed impaziente di starsene così seduta mentre avrebbe gran voglia di andare incontro allo sposo che viene. Riman tuttavia colà assisa ed ecco Bacco che entra allegroccio e appena la vede corre danzando verso di lei e vivacemente amoroso si getta sulle sue ginocchia e l'abbraccia e poi anche la bacia (gruppo). Tutta vergognosa con pudico ritegno Arianna corrisponde all'abbraccio fra i battimani e le acclamazioni degli spettatori. Quindi Bacco si leva e fa levare Arianna e là in piedi si baciano e si abbracciano le due bellissime creature tanto realisticamente e con tale effusione, anche parlata, di caldo amore, che gli spettatori ne sono messi in ardenza; e finalmente quando la bella coppia giovanile tenendosi abbracciata si ritira come andando a letto, gli spettatori si ritirano infiammati da erotici pensieri, gli scapoli giurando di volersi ammogliare, gli ammogliati anelando al simile amplesso delle loro consorti.

È questa una rappresentazione mimica o pantomimica eseguita da due giovanetti ballerini dei due sessi che il giocoliere siracusano menava seco (1). Essa non è burlesca nè di caricatura, non disonesta nè

(1) Ved. Reich, *Der Mimus*, I, 2, pp. 524, 669.

immorale, nè indecente, ma semplicemente ilare e festevole come si conveniva coll' idea bacchica e colla chiusa di un simposio ; ed è anche esteticamente bella e graziosa come Socrate stesso aveva suggerito di far valere la bellezza di quelle due giovani e floride creature piuttostochè in sforzi e contorcimenti acrobatici prodigiosi e pericolosi, in danze fini e graziose, quali di Grazie, di Hore, di Ninfe, e simili. Nè lo spettacolo a cui Socrate si compiace di assistere, contraddice al principio da lui sostenuto che oggetto e incentivo dell'amore debba essere la bellezza dell'animo prima e più che quella del corpo ; dacchè Arianna che meritò di esser pur chiamata Ariagne (1) non era secondo la tradizione poetica men bella di animo che di corpo, e nulla di men che nobile ed elevato vi era nella passione amorosa del giovane tenero e bellissimo dio per la bella derelitta (2).

Il tema della rappresentazione mimetica è propriamente le nozze, il gamos di Dionysos ed Arianna, non però la pompa o la ceremonia nuziale, ma semplicemente il raccogliersi degli sposi nel talamo nuziale nel quale propriamente queste nozze si effettuano, come pur vedemmo nel poema di Nonnos. Non disponendo che di due attori, l'autore dello spettacolo non poteva introdurre altre figure che quelle dei due sposi e si è sbarazzato del thiasos bacchico ponendo che Dionysos venga da solo dopo aver bevuto fra gli dei. L'azione mimica si effettua coll' ingresso di Arianna prima, poi di Dionysos nel talamo, il sedersi degli sposi formando un gruppo sul soglio o trono, sul quale ha luogo l'amplesso ed il bacio nuziale dopo di che levatisi Arianna giura a Bacco di amarlo d' immenso amore ed abbracciati escono dal talamo come marito e moglie.

L'azione mimica così ideata con varie pose, gesti o schemi dal giocoliere siracusano e perfettamente eseguita dai due suoi giovani attori, ha per suo punto fisso il gruppo dei due sposi sul soglio, non certamente ideato da lui, ma quale a lui o, per dir meglio, a Senofonte ed a tutti era allora ben noto in qualche divulgata opera d'arte, graziosa, compendiosa ed eminentemente plastica figurazione delle nozze di Bacco ed Arianna riprodotta poi in varie guise in opere d'arte posteriori, una delle quali e la più notevole è questa pittura pompeiana.

(1) *Ἀριάγνη* in iscr. di vasi per *Ἀριάδνη ; ἀδνὸς = ἁγνός* HESYCH. Cfr. SCHOEMANN, *Opusc.*, 2, p. 156 : IAHN « A. B », p. 261.

(2) Alcuni critici che non vogliono che questo *Simposio* sia di Senofonte, si mostrano scandalizzati da questo innocentissimo mimo al punto di trattarlo di cosa oscena da parlarne a porte chiuse e non tale che un Socrate vi potesse assistere e dilettarsene. Uno di questi è il nostro P. CESAREO che col suo dotto ed arguto lavoro critico : *I due simposii in rapporto all'arte moderna*, Palermo, 1901, ha creduto demolire questo ch'ei chiama sprezzantemente il simposietto e crede debba essere l' infelice opera di un abborracciatore della prima metà del III sec. a. Cr. (ved. sul mimo pp. 105, 125). Ad onta di questi attacchi di critici irrequieti, riman fermo che la priorità spetta invero al simposio platonico, ma l'autenticità del senofonteo non è contestabile. Veggasi la sobria, sensata e giustissima definizione che dà il GOMPERZ (*Griech. Denker*, II, p. 102 sg.) di Senofonte e del certamente suo simposio, ove parlando del mimo e delle rappresentazioni acrobatiche del siracusano pronunzia con felice espressione di conoscitore : « hier ist Xenophon in seinem Element wie denn auch in der Anabasis etc. ».

Infatti qui, come anche nella gemma incisa e nelle monete, abbiamo il gruppo precisamente qual' è descritto nel mimo. Arianna completamente vestita in abito da sposa siede sul soglio o trono (1), Bacco gittandosi sulle sue ginocchia alza le braccia ed il viso verso lei chiedendo l'amplesso ed il bacio amoroso che essa con verecondo ritegno amorevolmente s' inchina a dargli come nel mimo. Il motivo di questo gruppo che il simposio senofonteo, la cui scena è posta nel 421 a. Cr., farebbe risalire al V secolo, vedesi ripreso liberamente e variamente in pitture di vasi dello stile men severo e sempre coll'amplesso insieme al bacio. Così, per esempio, nella graziosa pittura di un vaso, oggi perduto, riprodotto nel volume di S. Reinach, *Peint. de vases antiques, rec. par Millin et Millingen*, p. 70, tav. 49.

In questa però come in più altre pitture di vasi, il gruppo non figura nel soglio e nel talamo, e potrebbe quindi riferirsi ad un qualunque momento di quelle effusioni amorose; inoltre in queste pitture il gruppo non è mai isolato ; lo vediamo sempre fra persone bacchiche di vario genere variamente disposte e ideate che ammirano, plaudono, festeggiano la felice e bella coppia divina che col bacio celebra e suggella le sue nozze. Queste nozze però del dio sono appena accennate come tali ; esse van confuse nella massa degli innumerevoli motivi erotico-bacchici trattati da questi pittori, che hanno in mente Bacco anzitutto, ed in Arianna, che spesso rappresentano con lui come sua sposa e compagna, non veggono che una figura secondaria la cui storia patetica fino al suo divenire sposa del dio mai non si curarono di rappresentare. Ben diversa è la visuale dei pittori campani e soprattutto dell'autore della poderosa composizione che abbiamo dinanzi. A tutti costoro è familiare la storia di Arianna che fan soggetto di tante loro pitture, e con quella si collega strettamente, come abbiamo veduto, questa composizione che ne rappresenta in modo solenne e dramatico, come in una apoteosi, l' ultima e definitiva fase. Il gruppo nuziale è qui, come nel mimo, centro di una rappresentazione delle nozze divine ; la composizione è pur qui concepita come uno spettacolo. Il grazioso fanciullo bacchico ne legge il prologo agli spettatori o spettatrici terrestri o celesti che con amorevole compiacenza fisan lo sguardo sulla scena che si svolge nel fondo attorno al gruppo nuziale festeggiato dal canto di Sileno e dalla danza delle belle fanciulle e dalla ceremonia delle donne bacchiche pudicamente intente a bene augurare agli sposi, colla minaccia del vaglio fallico scacciando da loro ogni malignità di furie giunoniche.

Qui però ci convien notare che del gruppo nuziale *isolato* abbiamo esempio anche fra le pitture campane. Nel grande triclinio della sontuosa villa rurale che nell'agro pompeiano presso Boscoreale fu sco-

(1) *θρόνος τις* : una specie di trono, non propriamente letto. La voce greca vale trono, soglio, sedile, o anche pulvinare, quale apparisce nella pittura ; nella gemma è a braccioli come un trono regale, meno adattamente per Arianna seduta e Dionysos sdraiato sulle sue ginocchia.

perta nel 1901, fra le varie pitture che ne decorarono le pareti una ve n'era che nella Relazione relativa a quel molto celebrato scoprimento (1) troviamo descritta come segue:

« Nell' intercolunnio a sinistra era rappresentato Dionysos abbandonato alla voluttà coronato di edera e col tirso nella destra in atto di alzare il braccio per abbracciare la bella Arianna, che sedeva alla sinistra di lui e che piegava pure il suo braccio per abbracciarlo. Era la rappresentanza delle nozze di Dionysos a Naxos ».

Quantunque il relatore abbia omesso di dirci su di che giaceva abbandonato Dionysos, siedeva Arianna, pure è evidente che questo dovesse essere il letto, soglio o trono nuziale, su di cui così atteggiate formavan le due figure un gruppo precisamente eguale a quello dell'antico mimo, a quello della pietra incisa e delle monete di Smirne e finalmente a quello della nostra grande pittura il cui autore per questa sua complessa rappresentazione delle nozze di Dionysos ed Arianna si è valso così per questo gruppo come per quello, secondo abbiam visto, di Afrodite, di ben note invenzioni e composizioni passate in tradizione fra gli artisti campani del suo tempo.

* * *

Tutte le figure di questa composizione sono proiettate sulle quattro pareti del triclinio quasi come se in questo avesse luogo lo spettacolo così rappresentato. È certamente una coincidenza fortuita che anche lo spettacolo del mimo ateniese abbia luogo in una sala di simposio come questa. Ovvia era l' idea di decorare le pareti di un triclinio con le liete e gaie figurazioni di soggetto bacchico. Qui però abbiamo una composizione che è bensì bacchica e lietamente tale, ma non ha nulla di simposiaco, tanto è sobria, ed inoltre non è questa una pittura semplicemente decorativa come tant'altre che a guisa di quadri in mezzo ad ornati architettonici guarniscono le pareti di altre case; le numerose figure di grandezza quasi naturale, piuttosto che decorare, occupano e riempiono tutte le pareti di questo triclinio così inconsuetamente da farci pensare alle intenzioni del proprietario di questa villa che così volle decorate le pareti del suo triclinio, e faceva anche decorare con figure e gruppi bacchici isolati e non costituenti un assieme organico, le alcove della stanza di passaggio attigua che fu già un cubicolo (2). Domina in queste figure, fra le quali è pur quella di Dionysos sostenuto da un satiro, una festosa ebbrezza di

(1) Barnabei, *La Villa Pompeiana di P. Fannio Sinistore*, Roma, 1901, p. 54. Di questo dipinto che aveva sofferto e di cui, come di altri di quella parete, oggi più nulla si vede, il prof. Sogliano, che lo vide appena scoperto, prese dei ricordi.

(2) Veggansi le riproduzioni fotografiche dei dipinti di quella stanza annesse alla Relazione del prot. De Petra, in « Not. d. Scavi », 1910, tav. I-XI.

thiasos che contrasta colla seria e matronale figura di donna a cui si volle dare il nome di sacerdotessa. Tutte queste figure insistenti su basi come opere di scultura costituiscono una specie di galleria bacchica che forse non è senza rapporto colla festività dionysiaca rappresentata nell'attiguo triclinio. Fra quelle però Arianna non figura mentre vi figura Dionysos. I motivi dei due gruppi sono assai comuni così in pitture decorative come in opere di plastica; altrettanto può dirsi del satiro danzante e delle due baccanti che in piedi tutte vestite muovonsi compostamente a danza battendo il timpano in nobile artistica posa. I quadretti al disopra delle alcove offrono scene campestri che col sacrifizio a Priapo e coll'apprestamento del vaglio encarpico e fallico alludono alla ubertà dei campi. La donna che incede fra le figure bacchiche ha il volto tanto realistico che pare un ritratto. Fra quelle figure bacchiche dove non è nè tempio, nè ara, questa donna che tende le braccia porgendo non so quale oggetto colla mano sinistra, piuttosto che una sacerdotessa, pare una dispensiera ospitale, donna di casa invitante all'attiguo triclinio. Le pitture dunque di questa stanza di passaggio precedente il triclinio si riferirebbero al triclinio stesso come tale, e non alle pitture che questo decorano. Che la stanza di accesso al triclinio fosse in quella parte così decorata con tali pitture non prova certamente che il proprietario di questa villa fosse dedito al culto di Bacco più di quanto lo era qualsivoglia altro Pompeiano o Romano di quel tempo, e molto meno ch'ei fosse iniziato a quei lugubri misteri di cui neppur l'ombra si può ravvisare in queste pitture nelle quali tutte il sentimento poetico prevale sul religioso; nella sobria, serena, vivida letizia che anima le figure del triclinio trasparisce, non tanto la venerazione, quanto l'amorevole simpatia per quel caro *puer aeternus* che fra tutti gli dei era il beniamino di tutte queste antiche genti, tanto familiare ed umanamente domestico che colla ceremonia apotropica scacciante i maligni influssi da lui si potea credere che questi fossero anche allontanati da quella casa.

Dopo queste esclusioni riman da cercare con qual pensiero questo proprietario facesse decorare le pareti del suo triclinio in modo così originale e nuovo, scartando le solite e trite figurazioni del mito di Arianna, di Teseo, di Dionysos e ordinando questa grandiosa figurazione senz'altro esempio in opere d'arte antica campane e non campane, nella quale è così largamente, poeticamente, drammaticamente sviluppato quel tema « nozze di Bacco ed Arianna » che vediam compendiato in un semplice gruppo simile a quello che è centro della presente grande composizione, in poche opere d'arte minore e nel mimo del simposio senofonteo. Non era forse questa sua sala in cui si assisteva a tal mirabile spettacolo, destinata a ritrovi di filosofi, di poeti, di dotti? Non era egli stesso forse poeta ed epicureo, due cose che vanno spesso assieme in quei tempi? Non ha forse dettato egli stesso al pittore questa composizione con tante e tali figure e la distribuzione di queste su tutte le pareti? Non potrebbe forse essere egli l'autore

della poesia che legge il fanciullo bacchico come prologo di quella rappresentazione? Sono idee che studiando queste singolari pitture come noi abbiamo fatto, corrono alla mente con assai tentatrice parvenza di verosimiglianza. Certo è che questa luminosa sala di villa suburbana fra bei giardini, campagne ed amene vedute, era locale assai adatto a ritrovi di poeti, filosofi o filosofanti epicurei quali assai comuni erano a quei tempi nelle ville che i Romani possedevano sulle amene spiagge partenopee presso Cuma, presso Ercolano ove vediamo in convegni intellettuali Virgilio, Sirone, Filodemo, Pisone e tanti altri (1). Ma forse su questa grande villa, sul suo proprietario e la destinazione di questa sala così straordinariamente decorata, qualcosa di più positivo potremo apprendere quando ne sarà condotto a termine lo scavo rimasto sospeso fin dal gennaio del 1910 allorchè non ne era stata messa a luce che una parte rimanendo assai da scoprirne da ogni lato.

(1) Ved. Croenert, *Kolotes u. Menedemos*, p. 126; Comparetti, *La bibl. de Philodème*, in «Mél. Chatelain», p. 128 sg.

APPENDICE

IL SOGNO DI NOZZE DI ARIANNA ABBANDONATA

DIPINTO POMPEIANO

dall'*Atene e Roma,* Nuova Serie, I, N. 1-3.

È decorso quasi un secolo da quando fu scoperto questo dipinto pompeiano (8 novembre 1826) che ha dato e dà ancora tanto da discutere agli archeologi (1). La scoperta fece grande impressione nel mondo dei dotti italiani ed esteri, ai quali tutti parve questo il più artisticamente bello ed insieme il più curiosamente problematico, quanto al soggetto, di tutti i dipinti fino allora venuti a luce dalle città sotterrate dal Vesuvio. Circa il valore del dipinto come opera d'arte non vi fu, a mia notizia, che una voce levatasi contro l'ammirazione generale, e fu quella dell'archeologo inglese, ciambellano della Regina Carolina, Sir William Gell, il quale nel vol. II dei suoi *Pompeiana* (1832), dando la copia a disegno del dipinto (tav. LXXXIII), contro l'opinione prevalente fra tanti uomini, secondo lui, di cattivo gusto, dichiarava questa « one of the worst compositions of the ancients », priva di grazia e goffa (*clumsy*) la figura del giovine alato, assolutamente brutta (*ugly*) la figura della donna dormiente. Quanto al soggetto, egli seguiva l'idea di chi (R. Rochette) lo definiva come il Sogno di Rhea Sylvia, ricordando però che fin da quando il dipinto fu rimosso (e depositato nel museo) esso andava sotto il nome di Flora e Zefiro, definizione che emessa dapprima da Janelli poco dopo la scoperta (1827) e dall'Avellino nel 1830 fu poi poderosamente svolta e ripetutamente sostenuta dalla dottrina di Fed. Welcker, il quale mise in tacere tutte le varie definizioni date fin lì (1832) di questa pittura che ei, senza badare alle sguaiate ciance del Gell, seguitò sempre ad ammirare per la sua « grosse, geistreiche Eigenthumlichkeit ». Fra le definizioni mandate a picco dal Welcker vi fu anche quella del Guarini che avea riferito il dipinto alle nozze di Arianna con Bacco. Nel suo scritto *Zephyros und Chloris*, pubblicato nei suoi *Alte Denkm.*, IV (1861), p. 210 segg., il Welcker combatte fra le altre opinioni, anche quella del Guarini curiosamente modificata da Wieseler nella 2ª edizione dei *Denkm.* di Müller, tav. LXXIII, 424, il quale mantiene Arianna, ma invece di Dionyso fa apparire Oneiros in persona apportatore alla dormiente

(1) Per la letteratura relativa fino al 1868, vedi Helbig, *Wandgem.*, n. 974, p. 195 seg.

del Dio in sogno. Così avvenne che, malgrado le polemiche e le non mai escluse incertezze e dubbiosità, prevalesse, per mancanza di meglio, la definizione del Welker che accettata da O. Müller nel *Manuale di Archeologia*, dal Preller nella *Mitol. Gr.*, dall' Helbig e da tanti altri, ebbe corso quasi indisputato fra dotti e non dotti per lunghi anni, tanto che ancora nel 1911 il Sogliano nella *Guida Ruesch* (n. 1464) attenendosi all' Helbig descriveva questa pittura, di cui offriva riprodotta l' imagine, col titolo : *Le nozze di Zefiro e Flora*. Invero il Robert nella sua edizione del Preller (1894) aveva espunto quanto Preller aveva scritto di questa pittura e di Zefiro il preferito amante di Chloris ; ed in una nota (p. 472) aveva avvertito che l'idea di Welker sugli amori di Zefiro e Clori e sulla bella pittura pompeiana era da mettersi in quarantena. Tuttavia, nè il Robert nè altri sottopose allora a critica severa l' idea ormai divenuta tradizionale, nè vi fu chi prendesse a sostenerne un'altra più saldamente fondata. Intanto, nel corso di tanti anni dalla scoperta di quella pittura, gli scavi avevano messo a luce un numero ingente di altre pitture campane e fra queste un numero considerevole di pitture tanto, sotto più di un rapporto, affini a quella controversa da non potere assolutamente studiare questa senza tener conto in primo luogo di quelle. Ciò non isfuggì alla mente di quel dotto pompeianista che è il nostro buon amico Sogliano, il quale nel 1914 risollevando in una assennata memoria (1) la questione circa questa pittura, sosteneva la tesi del Guarini che, non le nozze di Zefiro e Clori, ma le nozze di Bacco ed Arianna siano qui rappresentate. Facilmente il Sogliano stesso dapprima (2) e poi V. Macchioro (3) dimostrarono l'assurdità della tanto nuova quanto strana tesi del Patroni (4) che qui volle vedere pitturato l' *insomnium* di Didone ch'ei crede accennato da Didone ad Anna nei tre versi dell'*Eneide*, IV, 9-11 ! Noi a questa idea del Patroni non possiamo fare attenzione come neppure all' idea trascendente del Macchioro il quale in una lunga e intricata disquisizione, perdendosi nella selva oscura della *varietas fabularum* si affanna a dimostrare che questo dipinto, oltre ad illuminarci sul mito primitivo di Dionyso e Arianna, si connette direttamente colla più schietta tradizione orfica. Fantasmagorie mistiche di cui non si può tener conto nella esegesi razionale positiva e realistica delle pitture decorative delle pareti domestiche campane.

Sulla idea però del Bacco alato sostenuta dal Sogliano e dal Macchioro come già dal Braun e giustamente combattuta dal Patroni, dobbiamo trattenerci dimostrandola del tutto priva di fondamento, specie per quanto concerne questa pittura, ed avviandoci così ad una più sicura e men controvertibile definizione del soggetto di questa.

(1) « Atti Accad. Archeol. », Napoli, 1914, p. 24 segg.

(2) « Atti » cit., p. 73 segg.

(3) « Atti » cit., 1918, *Dionysiaca*, memoria di 60 pagine.

(4) « Atti » cit., 1914, p. 55 segg. e « Rendic. Lincei », 1915, p. 1 segg.

***

Dionyso, Bacco, Iaccho, Liber *alato* è ignoto a tutti gli scrittori greci e romani di prosa e di poesia compreso il tardo Nonnos il cui poema ci dà una specie di enciclopedia dionysiaca in cui Dionyso figura sotto tutte le forme quante ne furono immaginate dai poeti dei secoli anteriori. Questo dio, come tutte le divinità maggiori, si muove liberamente, automaticamente insieme al suo *thiasos* attraversando lo spazio per sola forza di volontà sovrumana e divina, nè egli in tutta la poesia antica ebbe mai tal tipo e carattere da poterlo immaginare e figurare alato come ciò potè avvenire per Hermes, Eros, Nike ecc. (1).

Dispiace il vedere come archeologi d'indiscutibil valore siansi ostinati a voler trovare una menzione di Bacco alato nel *volitabat Iacchus* di Catullo (LXIV, 251), poco bene invero, poichè pei significati di *volito* potrebbero essere rimandati al Forcellini dal quale apprenderebbero che *volitare* più spesso che di *volare* è sinonimo di *vagari* (così ad es. nel *volitare in foro* di Cicerone) come infatti Catullo stesso, nello stesso carme, parlando di Bacco, lo chiama *vagus Liber* (v. 390) nello stesso senso in cui Orazio dice *vagus Hercules*; e pur nello stesso carme il poeta chiama la nave Argo (v. 9) *levi volitantem flamine currum*. Ed anche pel Iacchus di Catullo nel quale timidamente il Sogliano dapprima, assolutamente il Macchioro poi vollero riconoscere il *Iacchus* dei misteri, possono ambedue esser rimandati all'*Onomastico Forcelliniano* del De Vit dal quale apprenderebbero che *Iacchus*: « Poetae generatim usurpant pro Baccho atque hinc aliquotiens metonymice pro vino »; fatto di cui vengon citati numerosi esempi cominciando da Virgilio.

Nè miglior fortuna ebbero il Sogliano e il Macchioro nell'andar cercando fra le opere d'arte antica imagini di Dionyso alato. I nuovi esempi raccolti dal Macchioro, tutti opere d'arte minore, non rappresentano Dionyso fanciullo alato, ma Eros in sembianze di Dionyso; uno dei più graziosi di questi prodotti di concetto ellenistico è il piccolo busto ercolanese di bronzo che da quelli accademici fu detto il *Bacco alato*, come ripete il Macchioro, mentre in realtà non è che Eros con in capo attributi bacchici. Altrettanto dicasi del preteso Dionyso alato su pantera, su capra ecc. È noto che Eros è anche rappresentato con attributi di Herakles ai tempi dell'arte ellenistica. Ed è pur mirabile che il Macchioro ai pretesi esempi di Dionyso con ali alle spalle mescoli esempi di Dionyso con ali, non alle spalle, ma alle tempie, quasi che pur questi potessero provare che nell'idea di quegli artisti Dionyso volava! E nei nobili rilievi del Museo Fiorentino e

(1) Cfr. LANGBEHN, *Flügelgest. d. ältest. gr. Kunst.*, p. 4 segg.

della Villa Albani non ha egli pensato al significato che debbano avere le ali alle tempie della maschera di Dionyso imberbe col satiro accanto riferentesi alla comedia e della maschera di Dionyso barbato altamente seria e ispirata riferentesi alla tragedia? Quando egli ci mette dinanzi questi monumentini a proposito del Dionyso alato ci vien fatto di chiedere a lui: *τὶ ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον*?

Il Sogliano poi che è andato cercando imagini di Dionyso alato fra le pitture campane di cui tanto è pratico il dotto pompeianista, non ne ha trovato alcuna e si è dovuto limitare a segnalarci invece una figura di donna alata delle pitture della villa Item a cui il De Petra volle dare il nome di baccante flagellifera, erronea definizione da noi corretta nel nostro scritto su quelle pitture, p. 12 segg.; due imagini di giovani alati con patera e prefericolo in mano con orecchie caprine, dipinte ai due lati dell' ingresso al triclinio della Villa di Sinistore, ai quali giustamente Barnabei diede il nome di Genî, men rettamente il Sogliano pretende chiamarle satiri. E con questa suppellettile il valente nostro amico crede di aver dato una decisiva conferma a quella ch'ei chiama « la divinazione archeologica di Emilio Braun »? I nostri studi su queste pitture e su tutte le pitture campane del ciclo di Arianna ci hanno condotti invece a soscrivere senza alcuna restrizione al giudizio che delle idee del Braun ha dato in poche parole Carlo Robert (1) ed a quanto pure ne dice il Thraemer nel Roscher (I, p. 1152). Senza più occuparci adunque del Dionyso alato, passiamo alla esposizione critica della nostra esegesi del dipinto in questione.

Per maggior chiarezza, alla riproduzione fotografica del dipinto (Tav. XI, 1) aggiungiamo la riproduzione di un assai esatto disegno lineare eseguito poco dopo la scoperta e che desumiamo dal summentovato volume di Gell (Tav. I, 2), ed aggiungiamo pure il disegno in maggiori proporzioni della figura del giovane alato desunto dalla pubblicazione del Braun e riprodotto dal Macchioro (Tav. XI, 2).

Le dimensioni del dipinto, sono: lunghezza metri 1,10, altezza metri 1,32.

***

Le alette sulla fronte del giovane alato sarebbero veramente distintivo di Hypnos piuttosto che di Oneiros; nè poi l'artista può aver voluto rappresentare Oneiros nel giovane alato sorretto dai due eroti. Questi non può essere e non è realmente che un giovane sposo sognato dalla dormiente per effetto di Hypnos in grembo a cui essa riposa e che amorevolmente l'assiste procurando alla ancora inconscia derelitta sonno benefico ed un sogno beato di amore e di nozze. Hypnos che ha divinamente la testa circonfusa da una luce cerulea che la mette in rilievo nella semioscurità dell'ambiente, ha in mano la solita coppa

(1) Preller - R., p. 710.

e la pianta sonnifera sua distintiva. Egli non guarda in basso verso il capo di Arianna ma in alto verso il giovane alato, che come distintivo di sogno emanante da Hypnos ha sulla fronte le alette che a questo apparterrebbero, benchè non le abbia nè qui nè in alcun'altra delle pitture dov'esso figura presso Arianna dormiente (1).

Sostenuto e guidato dai due eroti alati che lo abbracciano dai due lati il bel giovane nudo si libra nell'aria *sulle ali d'amore* diretto dagli eroti verso la bella dormiente al cui talamo con espressione d'intenso amore egli aspira, ed un altro erote glielo appresta invitandovelo e sollevando la coltre che copriva la nudità della bella sua sposa.

Poichè, questo sogno di Arianna veramente è un sogno di nozze. Come sposo il giovane innamorato ha in mano rami fronzuti e fioriti di fiori primaverili dei quali ha pure la testa coronata. Ed a nozze accenna pure la teda nuziale ardente guarnita di ghirlande che vediamo appoggiate alla roccia sporgente quasi come ad un'ara.

A questa scena di nozze sognate presiede Afrodite che vediamo seduta sull'alto di una rupe da cui slancia il drappo che va ad avvolgere lo sposo cogli eroti dirigendoli verso la sposa giacente: funzionando così la dea come *γαμοστόλος* che unisce i due sposi sotto la coltre del talamo nuziale.

Non si può a meno di ammirare l'abilità veramente geniale di questo artista che ha saputo così felicemente ideare questa scena di nozze pur facendo chiaramente intendere che sono nozze *sognate*.

Il paesaggio è alpestre e solitario. Dietro ad Arianna dormiente veggonsi delle rupi; nel fondo emergono degli alberi; sul davanti presso ad Arianna corre un ruscello. Teseo ha abbandonato Arianna nella notte, mentre presso di lui dormiva. Pietoso il dio del Sonno assiste la derelitta perchè men penoso le riesca l'abbandono al destarsi. Le tinte cupe della pittura che danno all'ambiente una luce crepuscolare mostrano che la notte è avanzata e si è sul far del giorno di cui già si vede il chiarore all'orizzonte, e già è prossimo il levar del sole; fatto che il pittore ha significato ponendo presso ad Afrodite che siede in alto un erote che regge su di lei un parasole o *σκιάδιον* (di cui pel guasto della pittura in quella parte oggi non si vede che l'asta). È l'ora dei sogni veritieri, secondo l'antica credenza, *cum somnia vera*, come Orazio diceva; quando la mente nostra « alle sue vision quasi è divina » come dice il nostro poeta (*Purg.*, 9, 16 segg.). E veritiero è realmente il sogno di Arianna qual'è qui rappresentato, benchè come tutti i sogni di fatti futuri, abbia qualcosa di oscuro, vago e indeterminato; e ciò consiste nella figura dello sposo veniente o venturo. Giustamente l'artista non ha dato alcun carattere o distintivo individuale alla figura di questo sposo sognato che per voler degli dei non poteva esser più Teseo, e nella mente di Arianna non poteva ancora esser Dionyso, giacchè secondo la storia di Arianna

(1) Helbig, *Wandgem.*, nn. 1237, 1239; « Not. d. Scavi », 1880, p. 490; 1908, p. 79.

allora corrente e seguita da tutti i pittori campani, Dionyso non s' innamorò di Arianna che quando la vide arrivando a Naxos subito dopo la fuga di Teseo e mentre ancora giaceva addormentata. Fin lì nè Arianna sapeva nulla di un possibile amore di Dionyso per lei, nè Dionyso sapeva nulla di Arianna e della sua bellezza affascinatrice. Ciò giustifica e spiega la indeterminatezza che con sano criterio l'artista volle imporsi nell' ideare la figura dello sposo sognato che oltre alla bellezza ha pur questo di genericamente particolare che vien giù dal cielo come un essere divino, il che non basta per ravvisarvi Dionyso. Quindi niun attributo o distintivo di Dionyso segnò qui l' intelligente pittore: non il tirso che non manca mai nelle pitture del ciclo di Arianna e Dionyso, nè un satiro, come in quelle pittura, ma un erote solleva la coltre che copriva Arianna mostrandola al giovane e ideale sposo. Certamente quanti vedevano questa pittura e conoscevano la storia di Arianna doveano riconoscere Dionyso in quella figura, tanto più che, come sappiamo dalle notizie su quel trovamento, questo quadro centrale era su quella parete fiancheggiato da figure bacchiche di baccanti, danzatrici, fauni ecc. che furono lasciate lì quando il quadro fu trasportato al Museo (1). Ma il pittore non poteva attribuire ad Arianna cognizioni che non poteva avere neppure in sogno mentre non pensava che a Teseo. Ed invero il sogno che più naturalmente essa poteva avere in quella notte dopo essere giunta fuggendo da Creta con Teseo a Naxos non poteva essere che quello delle nozze con questo eroe ardentemente amato, tanto da abbandonare per lui e patria e padre, nozze da compiersi e solennemente celebrarsi in Atene secondo le promesse e il convenuto fra i due. E che sia così lo prova la narrazione di Nonnos a cui dobbiamo ormai riferirci anche per illustrare il sogno di nozze, ben diverso, rappresentato in questa pittura. Ed ecco quanto narra il tardo poeta dionisiaco (XLVII, 265 segg.). Dall'Attica dove avea introdotto la coltivazione della vite e l'arte di fare il vino (mito d' Icario, Erigone ecc., XLVII, 1-264) lasciate le mellite sponde dell' Ilisso il giovane e gentile Bacco seguito, come sempre, dal giulivo e rumoroso suo *thiasos* veniva verso la vitifera Naxos diretto da Eros che baldo gli svolazzava d'attorno e guidato da Afrodite che il veniente dio destinava a prossime nozze. Poichè poc'anzi Teseo spietato, dati al vento i patti convenuti, erasi messo in mare lasciando sulla spiaggia la vergine donzella che per lui erasi espatriata. E Dionyso al vedere Arianna che soletta dormiva fu colto da stupore misto ad amore. E rivolto alle Baccanti danzatrici con linguaggio di alto stupore e di riguardosa attenzione invitava esse e Pane e gli altri del suo seguito ad astenersi da ogni rumore di danze di timpani di siringhe, rispettando il sonno di quella divina bellezza che « parrebbe Venere, ma non può esserla chè non ha il

(1) Ved. VINCI, *Descrizione delle ruine di Pompei*, Napoli, 1835, p. 82 segg. (*Casa di Zefiro e Flora o delle Baccanti*).

cesto »; e qui seguono altre congetture di belle divinità femminili l'ultima delle quali è Athena, tutte escluse per mancanza dei distintivi di ciascuna. Ma ecco che Arianna si sveglia. Essa non vede Bacco che colla sua turba si tiene silenziosamente in disparte, e non vedendo Teseo presso di sè ne va affannata in cerca per la spiaggia chiamandolo vanamente ad alte grida; e disperata, non vedendo più neppur la nave ancorata alla riva, si sente abbandonata. Qui il poeta descrive le smanie della derelitta e insieme la divina sua bellezza in quell'ora dolorosa da sembrare una Venere addolorata. Finalmente la fa prorompere in una lunga e vivace lamentela che prende le mosse dal suo sonno che, se non fosse stato, Teseo non avrebbe potuto così nascostamente abbandonarla ponendo il mare fra sè e lei: « dolce mi fu il sonno fino alla dipartita del dolce Teseo, ma esso mi lasciò mentre io ero ancora in gioia; poichè dormendo mi parea trovarmi nella Cecropia città ed ivi nel palagio di Teseo risuonava il gentile imeneo di Arianna cantato in coro, e la mia mano dilettavasi di adornare di fiori primaverili il florido altare degli Amori; ed in capo io aveva la corona nuziale e presso a me stava Teseo in veste di sposo offrendo sacrifici ad Afrodite. Oh qual soave sogno vid'io! Ma colui fuggendo se ne andò lasciando me nel mio virgineo stato! Tanto mi procacciò l'oscura notte pronuba e tanto mi rapì apportando luce l'aurora, chè, desta, più non trovai il mio diletto! Deh mi concedi o Sonno, ancora una volta la piacente illusione mandandomi un altro amorevole sogno eguale a quello acciò io provi la voluttà soave del sognato imeneo; e tu trattienti a lungo sugli occhi miei, acciò io senta durevole il fervente senso d'amore delle ideali nozze! »

Ma poichè Hypnos non la conforta più, Arianna disperata si volge chiedendo del suo Teseo alle rupi, ai venti ecc. e segue così la lunga lamentela declamata in 150 versi; della quale giova qui notare la chiusa dove Arianna, che crede Teseo sia fuggito ad Atene per una altra donna, osserva che, nel giurar fede a lei, invece d'invocar, come si soleva, Hera pronuba, avea giurato per Pallade dea vergine, ignara di nozze, e conclude chiedendo « che ha che far Pallade con Afrodite? *τί Παλλάδι καὶ Κυθερείῃ;* »: finito così il lungo lamentevole soliloquio, Dionyso che si è tenuto in disparte ed ha attentamente ascoltato apprendendo che colei è Arianna colà venuta con Teseo da Creta, si avanza ed apparisce in tutta la sua abbagliante divina bellezza alla bellissima dolente il cui animo affannato Eros ricrea volgendolo ad un nuovo migliore e più nobile amore. Ed il giovane dio le parla confortandola e, con una breve *suasoria*, persuadendola a preferir come sposo lui dio che la coronerà di stelle a Teseo mortale. Facilmente persuasa Arianna manda in malora Teseo, accetta l'imeneo del celeste sposo, e sul luogo stesso nel talamo apprestato da Eros si celebran le nozze divine; dopo di che Dionyso inseparabilmente unito ad Arianna riprende con lei il suo giro per le città della Grecia dirigendosi ad Argo.

***

Lasciando da parte gli elementi retorici di questa narrazione poetica, la storia di Arianna da Teseo a Bacco qual'è qui presentata si può riassumere nella maniera seguente.

Diretto da Eros e guidato da Afrodite Bacco giunge a Naxos ove si trova in presenza di Arianna dormiente della cui sovrumana bellezza ei s' innamora. Chi essa sia però egli ignora. Imposto silenzio al suo *thiaso* egli si tiene in disparte e la sta osservando. Svegliatasi Arianna e trovatasi abbandonata da Teseo, prorompe in quella lunga lamentela dalla quale Bacco apprende chi essa sia e la mala azione di Teseo ; si manifesta a lei ; le parla come dio che la vuol fare sua sposa ; Arianna oblia Teseo abbraccia Dionyso e sotto la cura di Eros trionfante han luogo le nozze divine. Così il volere di Afrodite circa il destino di Arianna è compiuto, come colla partenza di Teseo lasciando Arianna è compiuto il volere di Pallade circa il destino di questo eroe ateniese ; e con questo si dava risposta al quesito della ignara Arianna nel chiudere il suo angoscioso soliloquio : *τί Παλλάδι καὶ Κυθερείῃ*.

Abbiamo qui tutti gli elementi di quella versione delle avventure di Arianna che ebbero in mente gli artisti che quelle patetiche avventure rappresentarono nei vari loro momenti in numerose pitture campane.

Secondo questa versione l' incontro fra Dionyso e Arianna è fortuito in questo senso che il *vagus Liber* non andava attorno in cerca (*quaerens*) di Arianna di cui era *incensus amore* come dice Catullo, ma giungeva a Naxos affatto ignaro di Arianna che casualmente egli vede colà addormentata e, senza saper chi essa sia, se ne innamora. Se però l' incontro era fortuito per parte di Dionyso, non lo era per parte delle divinità che questo avevano voluto e tutto avean predisposto perchè, mentre per volere di Pallade Teseo abbandonava Arianna veleggiando, senza di lei, verso Atene, per volere di Eros e di Afrodite Dionyso era diretto a Naxos là dove giaceva dormendo Arianna abbandonata da Teseo e destinata ad essere sposa del giovane dio.

In parecchie pitture che rappresentano la partenza di Teseo mentre Arianna dorme si vede che Teseo a malincuore lascia costei da lui tanto amata e parte spinto dai suoi compagni di nave obbedendo alle ingiunzioni di Pallade che si vede apparire tutta armata in alto (1). In queste ed in altre pitture dove la partenza di Teseo non

(1) Helbig, *Wandgem.*, nn. 1218, 1220, 1221, 1231 ; Sogliano, *Le pitt. murali campane*, nn. 531, 532, 533 ; « Not. d. Scavi », 1879, p. 22 ; 1889, p. 183.

è rappresentata, come pure in altre in cui si vede il destarsi di Arianna, questa è assistita da Eros che la conforta e piange anche con lei; oltre ad Eros presso Arianna figura in più pitture una donna alata con ali di pipistrello che in una pittura è anche flagellifera, a cui fu dato il nome di Nemesi ma che in realtà è una Furia, Erinni per Teseo, Eumenide per Arianna. Inoltre in molte pitture la dormiente è assistita anche da Hypnos che come tale è designato dalla pozione sonnifera e dai papaveri che ha in mano e di cui Arianna giace in grembo dormendo. Benigno per la derelitta Arianna che paternamente assiste, Hypnos prodiga a lei insieme al sonno che la rende ignara della sua sventura sogni confortanti e di buon presagio. Quali questi fossero e dovessero essere per volontà pur di Eros e Afrodite lo dice la pittura di cui ci occupiamo. Di un sogno di Arianna non sanno o almeno non dicono nulla nè Catullo nè Ovidio. Il solo che ne parli è Nonnos il quale, come abbiamo veduto, fa parlare Arianna nel principio della sua lamentela di due sogni, uno che essa ha avuto e di cui essa è grata ad Hypnos, un altro che essa vorrebbe avere e che implora da Hypnos. Il primo è un sogno di nozze con Teseo in Atene avuto mentr'essa dormiva e della sparizione di Teseo nulla sapeva; l'altro che essa implora è pure un sogno di nozze felici simile a quello, ma senza più Teseo e lasciando indeterminato lo sposo di cui vorrebbe sognar l' imeneo.

Quest' ultimo è il sogno rappresentato nella nostra pittura in cui figura come procacciato da Hypnos coll' intervento di Afrodite e di Eros e con una imagine di sposo ideale e indeterminato. Questo sogno che qui è rappresentato, in altre pitture è in certo modo accennato, e son quelle nelle quali si vede Arianna desta e quindi senza più Hypnos ma con Eros che la conforta, a cui però essa portandosi l' indice alla bocca impone silenzio, come se sentisse approssimarsi lo sposo ideale veduto in sogno (1). Che quel gesto di Arianna vada inteso appunto così lo prova una pittura di grande stile con parecchie figure componenti una scena dramatica (2).

Arianna sveglia siede mesta e preoccupata guardando la nave di Teseo che si allontana; presso di lei un Erote piange coprendosi colla destra il viso; assiste dietro di lei la donna furiale alata che ponendole la destra sulla spalla le accenna crucciata colla sinistra la nave di Teseo fuggente. Un giovane marinaio sedente ai piedi di Arianna con un remo fra le braccia la guarda fisa quasi chiedendole se vuole inseguire Teseo. Dietro a lui una giovane donna paesana col dito alla bocca impone silenzio accennando alla figura di Pallade armata che nel fondo apparisce sull'alto di una roccia. Un altro Erote guarda serenamente la scena sporgendosi dalla rupe sovrastante al

(1) Helbig, *Wandg.*, nn. 1224, 1225, 1229, 1230; Sogliano, *Le pitt. mur.*, p. 536; « Not. d. Sc. », 1905, p. 212.

(2) Helbig, *Wandg.*, n. 1231.

gruppo afflitto di Arianna con gli altri, e quasi contrapponendosi all' Erote piangente presso la derelitta. È questo l' Erote che preannunzia l'avvento dello sposo sognato da Arianna che impone silenzio perchè col presentimento prodottole dal sogno le sembra di udire il suo appressarsi.

Nella serie delle pitture campane riferenti le avventure di Arianna questa dovrebbe esser posta innanzi a quelle che rappresentano l'avvento di Dionyso presso Arianna dormiente; la pittura invece del sogno che credo aver dichiarata esaurientemente, va posta innanzi al gruppo di pitture che rappresentano Arianna abbandonata desta, gruppo che fra tutte le antiche figurazioni di Arianna abbandonata sta da sè e costituisce una specialità di queste pitture campane. Siccome ho esposto nel precedente lavoro, le figurazioni di questo gruppo tengon luogo delle declamazioni patetiche in cui i poeti facevan prorompere Arianna al suo destarsi; e di queste non ne abbiamo che tre, una di Catullo, una di Ovidio, una di Nonnos. Quest' ultima è la sola che pel fatto del sogno, pel fatto dell'assistenza di Hypnos, per la narrazione condotta fino alle nozze con Dyoniso, per l' intervento di Eros ed Afrodite da un lato, di Pallade dall'altro si accordi esattamente colle figurazioni delle pitture campane. È ben noto e riconosciuto da tutti che Nonnos nel comporre quello zibaldone poetico che sono i suoi *Dionysiaka* si è valso, oltrechè dei repertori mitografici, di antiche opere poetiche. Pei fatti di Arianna, Teseo e Dionyso, già più di un dotto ha osservato che egli deve aver avuto dinanzi un qualche poema alessandrino oggi perduto in cui quei fatti erano narrati; poema speciale com' è l' Ero e Leandro di Museo e simili. Questa idea è confermata dal nostro studio sulle pitture campane di tal soggetto; dal quale rileviamo che quegli artisti conoscevano le avventure di Arianna da un poema, certamente ellenistico, nel quale erano narrate quelle avventure dandone una versione che è quella stessa a cui si attengono gli autori di queste pitture, quella stessa che si propagò per tutto il mondo antico dai primi tempi imperiali fino a Nonnos e possiamo pur dire fino ai tempi nostri. Due volumi però uno dei quali conteneva la storia di Arianna abbandonata da Teseo e poi sposata da Dionyso si veggon rappresentati, come io ho dimostrato, in mano ad un fanciullo bacchico e della sua nutrice nelle pitture della Villa Item ove sono in grande stile rappresentate le nozze di Dionyso e Arianna. Guidato dalla nutrice il fanciullo legge agli spettatori che attenti lo ascoltano quella patetica storia che, come sappiamo da Filostrato, le nutrici commosse fino alle lagrime solevano narrare ai bambini. La versione dovette essere quella stessa delle pitture campane, come infatti il quadro descritto da Filostrato trova esatto riscontro in più d' una di queste pitture (1).

(1) Filostrato, *Imag.*, I, 14; cfr. Bertrand, *Philostrate et son école*, p. 189 segg.

***

Niente prova, a mio credere, che Catullo ed Ovidio avessero in mente una versione della mithistoria di Arianna troppo diversa da quella che al loro tempo era volgarmente conosciuta. Ciò non prova certamente il fatto, facilmente spiegabile, che nè l' uno nè l'altro abbia fatto menzione del sogno nella declamazione patetica attribuita ad Arianna ; e neppure ciò prova per Catullo il verso 253 : *te quaerens Ariadne tuoque incensus amore.* In quel luogo il poeta non fa che accennare con alto lirismo all'amore di Dionyso per Arianna senza dire quando e come questo amore si producesse e senza dire neppure che ne seguirono le nozze con quel dio che doveano compensare Arianna dei dolori sofferti per l'abbandono di Teseo lungamente descritti nei versi antecedenti. La narrazione dei fatti di Arianna a cui sì gran parte di quel suo carme consacrò il poeta è da lui recisamente troncata arrestandosi là dove avrebbe dovuto seguire il racconto delle nozze divine. Invece il grande poeta dipintore con arte tutta sua descrive in 14 versi l'avvento di Dionyso verso Arianna inconsciamente spinto dall'amore ; e colla marcia sonora, reboante, stupefaciente del numeroso *thiasos* al seguito del florido dio chiude il poeta la descrizione dei ricami istoriati che guarnivano la coltre del letto nuziale di Peleo e Theti.

Ad un grande poeta qual' è Catullo non si domanda quale autore egli abbia seguito nel comporre questo originalissimo carme suo. Ciò non toglie che molti filologi questa domanda abbian voluto fare e siano anche arrivati a sostenere che questo carme sia una traduzione o un rifacimento di una poesia ellenistica. Questa idea oggi generalmente approvata e che io non approvo punto (nè qui potrei trattenermi a discuterla) è stata recentemente, non combattuta, ma corretta da un giovane ed assai ben promettente filologo nostro amico, il prof. G. Pasquali, il quale ha creduto poter indubbiamente provare (1) che, non uno solo, ma due diversi carmi ellenistici abbia avuto dinanzi Catullo, da lui fusi in uno ; e propriamente, una descrizione delle nozze di Peleo e Theti ed un epillio sulle vicende di Arianna abbandonata. E per quest' ultimo, che è poi quello che qui particolarmente ci interessa, ei va tanto in là fino a credere di poter indicare il carme o epillio ellenistico che, secondo lui, positivamente il poeta ebbe dinanzi, e questo sarebbe quella poesia di cui faceva parte il verso citato da Cicerone (*ad Att.*, VIII, 5, I): *πολλὰ μάτην κεράεσσιν ἐς ἠέρα θυμήναντα* che, come già avvertiva lo Scaligero, è tradotto da Catullo nel verso 112 *nequiquam vanis iactantem cornua ventis.*

(1) *Il Carme 64 di Catullo*, in « St. ital. di filol. cl. », XXII (1918).

Tranne quel *vanis* che pare una zeppa dopo il *nequiquam* che traduce *μάτην,* non si può negare che il verso latino sia l'esatta traduzione del verso greco; ed è pure certo che, come il verso latino, così pure il greco si riferiva ad una impresa di Teseo contro un feroce animale che aveva il capo guarnito di corna. Ora, due sono gli animali siffatti combattuti e abbattuti da Teseo; uno è un *monstrum* parte uomo parte toro, cioè il Minotauro, ed è unicamente di questo che parla Catullo nella pietosa storia di Arianna, l'altro è il toro immane e feroce di Maratona, ed è unicamente a questo che si può riferire il verso greco citato da Cicerone. L'oratore lo cita come di uso proverbiale parlando di chi vanamente infuria e come verso di un poema notissimo allora tanto da non esservi bisogno di citarne il titolo nè l'autore. Tale era infatti l'*Hekale* di Callimaco a cui oggi giustamente quel verso suol essere riferito, grazioso e piacente poemetto particolarmente per la figura della vecchia Hekale così buona e ospitaliera per tutti, specie per Teseo che così giovane veniva ad affrontare il terribile e micidiale toro che desolava le plaghe di Maratona; il quale poemetto, oggi perduto, fu forse fra le poesie di Callimaco quella che ebbe il più grande e durevole successo, come provano i numerosi frammenti che ce ne rimangono presso gli antichi scrittori, le numerose testimonianze raccolte dal Naeke (1) ed anche i frammenti che ce ne ha rivelati un papiro greco-egizio da più anni scoperto e dottamente illustrato da Teodoro Gomperz insieme con altri fra i quali il nostro Piccolomini (2). Il primo dei frammenti che leggonsi nel papiro è di 14 versi, di quella parte finale del poema in cui parlavasi del ritorno di Teseo colla bestia immane (*θῆρα πελώριον*) da lui atterrata e che vantavasi di aver presa e di portar viva. Il verso in questione dovette trovarsi, non in questa parte del poema, ma in quella anteriore, che il papiro non ci dà, nella quale descrivevasi la lotta di Teseo col toro e come, volendo prenderlo vivo, l'audace e fortissimo eroe, messa da parte la spada, lottasse a braccia colla bestia furiosa, e mentre questa vanamente infuriava dando delle corna all'aria, appunto per le corna l'eroe l'afferrava, come si vede in più d' una antica pittura vascolare, notevolmente in quella della tazza di Cachrylion pubblicata e dottamente illustrata dal Milani nel nostro « Museo Italiano d. Ant. Cl. », III, p. 227, tav. II. Un epigramma dell'*Antologia Planudea* (IV, 105) descrive la lotta di Teseo col toro Maratonio qual era rappresentata in un gruppo statuario nel quale si vedeva l'eroe fiaccare la possa delle corna, del collo, delle zampe del toro furioso ed atterrarlo col solo mezzo della sua forza prodigiosa *ὁ μὴν ἀλκᾷ/ θῆρα βίῃ βρίθει.... παλάμῃσιν ἔμαρψεν/λαιῇ μυκτῆρας, δεξιτερῇ δὲ κέρας/ ἀστραγάλους δ'ἐλέλιξε κτλ.* Questo forse ci può dare un' idea della descrizione di quella lotta a braccia nei versi di Callimaco che il tardo autore dell'epigramma non

(1) *Callimachi Hekale*, in « Naekii opusc. philol. », ed. WELCKER, p. 20 segg.
(2) *Aus d. Hekale d. Kallimachos*, in « Mittheil Papyr. Reiner », VI (1897), pp. 1-18.

dovette ignorare. Callimaco stesso dovette aver contezza di antiche e ben note opere d'arte statuaria che rappresentavan quel celebre *ἆθλον* dell'eroe ateniese (1).

Non avvertito dai primi raccoglitori dei frammenti dell'*Hekale*, Bentley, Blomfield, Naeke, il verso citato da Cicerone fu notato per prima volta come pertinente a quella parte dell'*Hekale* da Maurizio Haupt (2) e quindi, senza controversia, accolto e collocato al suo posto fra i frammenti dell'*Hekale* dallo Schneider (3), dal Couat (4) e da altri ; ed ivi rimase indisturbato nè sarebbe facile rimuoverlo da quel posto che è veramente il suo.

Così cade e si dilegua l' idea del Pasquali di un epillio ellenistico sui casi di Arianna a cui quel verso avrebbe appartenuto e che avrebbe servito di modello a Catullo per quella parte del suo carme. Niente prova che Catullo ed Ovidio per quella storia poetica avessero dinanzi piuttosto poesie ellenistiche che poesie del più antico periodo classico quali il *Teseo* di Euripide, le *Teseidi* attiche e simili (5). Solo vediamo che essi la leggenda tradizionale e comunemente diffusa ai loro tempi trattano liberamente, con talune varianti di loro invenzione secondo le convenienze dell'arte loro e delle speciali loro creazioni poetiche. Così, ad es., Catullo, volendo narrare la tragica storia del suicidio di Egeo là dove descrive la disperazione di Arianna, fa derivare quel fatto dalle imprecazioni di Arianna contro Teseo esaudite ed attuate da Giove (vv. 193-94), il che è tutto di sua invenzione ; poichè, come abbiamo veduto, anche nelle pitture, Teseo era discolpato pel volere di Pallade, nè Arianna in Ovidio e in Nonnos scaglia mai quelle terribili imprecazioni contro Teseo, nè il fatto di Egeo è così motivato da alcun altro poeta o scrittore e neppure quel fatto che dovea certamente figurare nelle *Teseidi* figurò mai, che si sappia, nella storia di Arianna. Neppur figurava nell'*Egeo* di Euripide che avea per soggetto i fatti di Egeo, Teseo e Medea. È vero che, come io già dissi, in più pitture Arianna sveglia è assistita anche da una Furia che la incita contro Teseo fuggito, ma ivi quella Furia non è punto invocata da Arianna che, anzi, portandosi il dito alla bocca impone silenzio ; ed in una di queste pitture la Furia flagellifera vendicatrice si allontana al sopravvenir di Dionyso presso la derelitta (6).

Anche Ovidio inventa di suo quando nell'*Ars Am.* (I, 525-584), fa arrivare Dionyso presso Arianna abbandonata su carro tirato da tigri, fatto che non si vede mai nelle pitture del ciclo di Arianna e solo si riscontra in antiche figurazioni di pompe Bacchiche con Arianna

(1) Cfr. Reichel, *Zum Thierfänger von Tiryns*, in « Iahreshefte d. oesterr. arch. Inst. in Wien », I, 13 segg. ; Benndorf, *Stiertorso der Akropolis*. « Ibid. », 196.

(2) *Ind. lect. Berol. aest.*, 1835, p. 13.

(3) *Callimachea*, II, pp. 189 e 789.

(4) *La poésie Alexandrine*, p. 385.

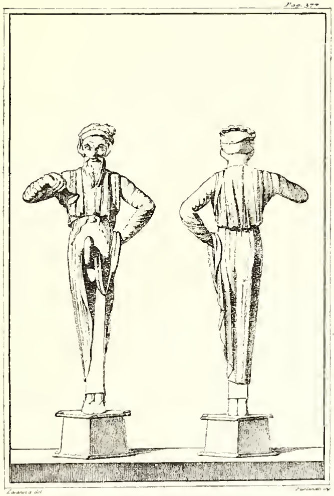
(5) Per Catullo vedi Rohde, *Der Griechische Roman*, p. 105, nota 2.

(6) Helbig, *Wandg.*, n. 1240.

già compagna inseparabile di quel dio. Scherza anche a suo talento il poeta introducendo nella stessa scena Sileno briaco barcollante sull'asino e deriso dai satiri, dettaglio a cui consacra tre distici e che non ha alcun riscontro in queste pitture. Ma troppa serietà nell'*Ars Am.* non si vuole e bisognava pur divertire la *puella*!

L'esistenza di una poesia ellenistica sui casi di Arianna con Teseo e con Dionyso, è stata da noi, come da altri, supposta; ma per noi l'esistenza probabile di una tal poesia si rileva unicamente dalle concordanze fra le pitture campane e il poema di Nonnos, che anche questa pittura da noi dichiarata del sogno di Arianna ci ha condotti a rilevare.

TAVOLE



1



2



3



4



5



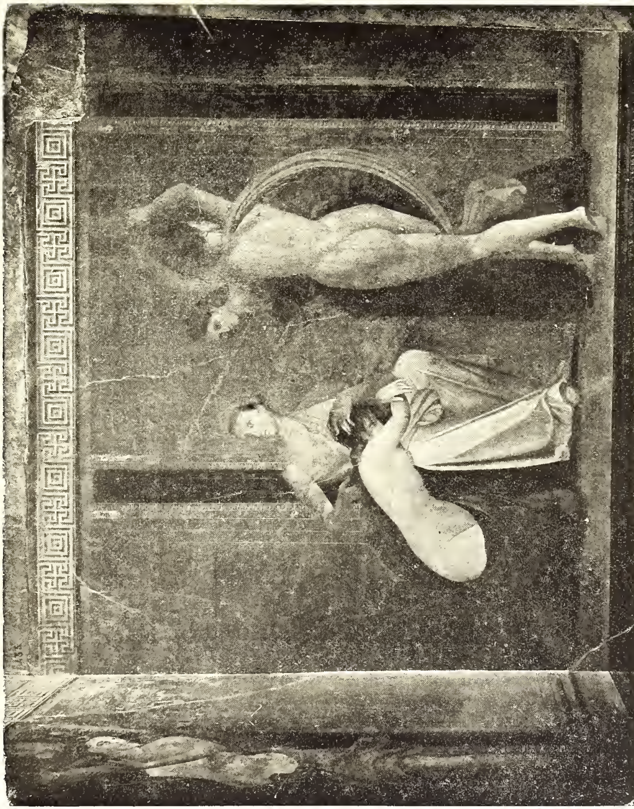




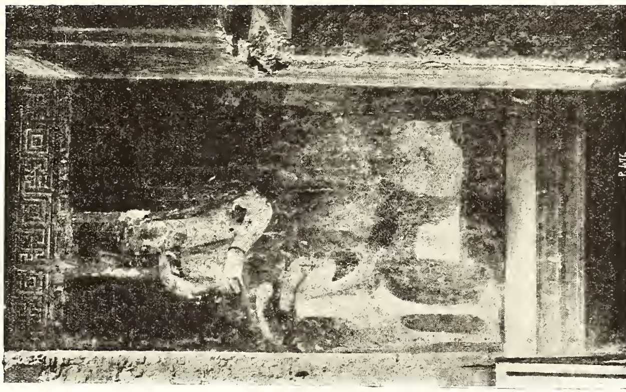




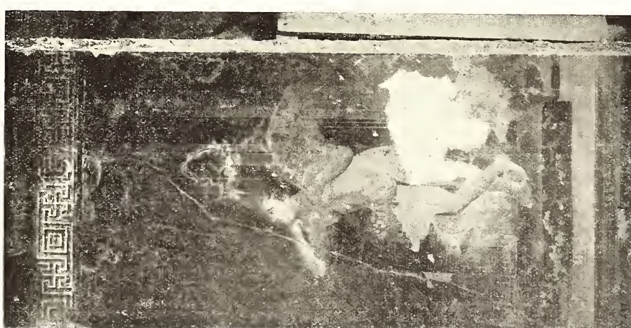
Tavola VII.







2



1

Tavola X.


12 13 14 15 16 17 18 19 20
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
21 22 23 24
25 26 27
28
29
A
B
C
D
E
F
G
H
I
0 1 2 3 4 5 M



2



1

SOMMARIO E SPIEGAZIONE DELLA TAV. X

Figg. 15, 16 - Tav. V e VI

Gruppo nuziale. Denudato ed in parte scalzo Bacco sul gradino del letto si abbandona amorosamente abbracciando Arianna, che corrisponde all'amplesso seduta sulla sponda del letto ancora vestita ma già discinta; la zona verginale sciolta dallo sposo si vede giacente ravvoltolata ai piedi del letto . . . . Pag. 23

Figg. 21, 22, 23, 24 - Tav. VII

Danza bacchica ispirata dal gruppo nuziale a tre donzelle raccolte attorno alla nutrice seduta. Una di esse, la maggiore, tutta vestita, brandendo il tirso entusiasmata si appresta a svestirsi e a danzare, come fa la minor sorella, che nuda volta verso la nutrice danza compostamente briosa battendo i cimbali, mentre la più giovane sorella mezzo denudata si gitta agitata in grembo alla nutrice che cerca di calmarla . . . . Pag. 27

Figg. 25, 26, 27 - Tav. VIII

Afrodite mentre, assistita da un Erote che le regge lo specchio e da una acconciatrice, attende alla sua toilette ascolta con viva attenzione la lettura del fanciullo . . Pag. 29

Fig. 28 - Tav. IX, 2

Eros rivolto ad Afrodite ascolta la storia già a lui ben nota . . . . . Pag. 31

Fig. 29 - Tav. IX, 1

Semele in trono dal cielo contempla ed ascolta con materno compiacimento. Pag. 31

RIASSUNTO

Scena nuziale centrale con apparizione di Giunone.

Canto bacchico di Sileno liricine al proscenio.

Danza bacchica di giovani donzelle di contro a Sileno liricine.

Ceremonia apotropica con scoprimento del vaglio fallico contro la Furia ministra di Giunone.

Ceremonia propiziatoria per gli sposi ed apotropica contro Giunone sul fallo estratto del vaglio mistico.

Come prologo della scena nuziale un fanciullo bacchico assistito dalla nutrice e dalla madre rivolto agli spettatori legge la storia di Arianna con Bacco.

Afrodite spettatrice e uditrice.

Eros spettatore e uditore.

Semele in trono dal cielo contempla ed ascolta.

FINITO DI STAMPARE A FIRENZE
NELLA TIPOGRAFIA ENRICO ARIANI
IL XVIII MARZO MCMXXI

PR